



Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte
Ano 2010

**NUNO LUÍS CAÇOTE
DA SILVA**

**UM PIANO DE STEIN OU DE STEINWAY:
O CONCERTO EM Mib, K. 271, DE W. A.
MOZART**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica da Doutora Nancy Lee Harper, Professora Associada com Agregação do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

o júri

Presidente

Doutor João Pedro Paiva de Oliveira
Professor Catedrático da Universidade de Aveiro

Vogais

Doutor Luis Filipe Barbosa Loureiro Pipa
Professor Associado do Departamento de Música do Instituto de Letras e
Ciências Humanas da Universidade do Minho

Doutora Nancy Louisa Lee Harper
Professora Associada com Agregação da Universidade de Aveiro (Orientadora)

agradecimentos

- À Professora Doutora Nancy Lee Harper, pela sua valiosa orientação e na parte humana por tudo o apoio e força que deu para a vertente teórica;
- À Professora Doutora Helena Marinho, pela simpática cedência do seu *pianoforte* para que eu pudesse experimentar o concerto;
- Ao Dr. David Lloyd e a Orquestra de Cordas do DeCA, porque foram incansáveis na sua ajuda;
- Ao meu professor de sempre, Markus Groh, pela cedência da sua gravação não editada do concerto, K. 271, de Mozart, e por todas as sugestões que me foi dando;
- Ao Professor Luís Cardoso, meu colega, pela sua valiosa opinião sobre a cadência;
- Ao José Miguel Oliveira, pela colaboração nos pormenores técnicos;
- Ao Professor Carlos Marques, que me serviu de exemplo e me aconselhou em alguma bibliografia;
- À Inês Lamela, pela sua colaboração técnica e humana;
- Ao meu papá José, a minha mamã Luciana, a minha mulher Liliana e os meus filhotes Gonçalo e Duarte.

Palavras-chave

Mozart, Jeunnehomme, Concerto, Piano, Interpretação-Historicamente-Informada.

Resumo

O *Concerto per il clavicembalo*, K. 271, de W. A. Mozart (1756-1791), como é visto pelo seu título, pode ser tocado no cravo mas foi estreada no *pianoforte* pelo compositor. A evolução organológica do piano – desde a criação do *pianoforte* no início do séc. XVIII até a estandardização do instrumento na segunda metade no século seguinte – levanta muitas questões para o executante neste concerto.

Na obra musical do período Clássico e particularmente em Mozart, aspectos como a articulação, dinâmica, tempo e carácter, emprego do pedal, escolha do instrumento e a criação de cadência são elementos estilísticos fundamentais, que têm influência vital na condução da frase e na fluência da linha melódica. Este trabalho pretende explorar estes aspectos numa luz histórica, tomando em conta também a estrutura formal inovadora da obra, para poder construir uma interpretação historicamente informada numa performativa moderna.

Keywords

Mozart, Jeunnehomme, Concerto, Piano, Historically-Informed-Interpretation

Abstract

The *Concerto per il clavicembalo*, K. 271, of W. A. Mozart (1756-1791), as seen by its title, can be played on the harpsichord but was premiered on the *fortepiano* by the composer. The organological evolution of the piano – from the creation of the *fortepiano* in the beginning of the 18th century until the standardization of the instrument in the second half of the following century – gives rise to many questions for the performer in this concert.

In musical works of the Classical period and particularly in Mozart, aspects such as articulation, dynamics, tempo and character, use of the pedal, choice of the instrument, and the creation of a cadenza, are fundamental stylistic elements, which have vital influence in the shape of the phrase and melodic line. This work will have the objective to explore these aspects in an historical light, also taking into account the innovative formal structure of the work, in order to be able to construct an historically-informed interpretation in a modern performative way.

INDICE

TABELAS E FIGURAS	7
1) OBJECTIVOS E PROBLEMÁTICA	9
1.1) Metodologia	10
1.2) Considerações Bibliográficas	11
2) INTRODUÇÃO	13
3) ENQUADRAMENTO HISTÓRICO	16
3.1) Considerações sobre a organologia da 2ª metade do séc. XVIII.....	17
4) PEQUENOS ESTUDOS DOS ELEMENTOS ESTILÍSTICOS DO CONCERTO	20
4.1) Carácter, tempo e <i>Rubato</i>	20
4.2) Articulação	26
4.2.1) Considerações gerais sobre articulação nas obras de Mozart	27
4.2.2) Articulação no concerto para piano K. 271 de Mozart	30
4.3) Contexto diálogo: Solista/ <i>ensemble</i> e indicações de dinâmica	41
4.4) Ornamentação.....	51
4.5) Emprego do pedal	54
4.6) Estudo e criação da cadência.....	61
5) NOTAS DE CONCLUSÃO.....	64
6) BIBLIOGRAFIA.....	66
7) ANEXOS.....	68
7.1) Cadência composta pelo autor	
7.2) Gravação do Recital (19 de Maio de 2008)	
7.3) Transcrição da Entrevista com Malcolm Bilson (Abril de 2008)	
8) <i>Curriculum Vitae</i>	74

INDICE DE TABELAS E FIGURAS

Figura 1- Piano de Cristofori 1722.....	17
Figura 2: Piano de Andreas Stein de 1793.....	20
Figura 3: Concerto em Mib Maior de W. A. Mozart, 1º, c. 1-5 Edição Schirme.....	31
Figura 4: Concerto em Mib Maior de W. A. Mozart, 1º, c. 1-5 Edição Breitk. U. Härtel..	31
Figura 5: Concerto em Mib Maior de W. A. Mozart, 1º, c. 65-69.Ed. Breit. U. Härtel.....	32
figura 6-Concerto em Mib Maior de W. A. Mozart, 1º, c. 65-69. Edição Bärenreiter Urt.....	33
Figura 7: Concerto em Mib Maior de W. A. Mozart, 1º, c. 88-92.Edição Bärenreiter Urt.....	34
Figura 8: Concerto em Mib Maior de W. A. Mozart, 1º, c. 93- 95.Edição Bärenreiter Urt.....	35
Figura 9: Concerto em Mib Maior de W. A. Mozart, 1º, c. 92-102. Edição Peters.....	37
Figura 10: Concerto em Mib Maior de W. A. Mozart, 1º, c. 128-132.Edição Schirmer.....	38
figura 11: Concerto em Mib Maior de W. A. Mozart, 1º, c. 148-156. Edição Bärenreiter.....	38
Figura 12: Concerto em Mib Maior de W. A. Mozart, 2º, c. 13-17. Edição Breitkopf und Härtel.....	39
Figura 13: Concerto em Mib Maior de W. A. Mozart, 2º, c.37. Edição Breitkopf und Härtel.....	40
Figura 14: Concerto em Mib Maior de W. A. Mozart, 3º, c. 1-4. Edição Schirmer.....	41
Figura 15: Concerto em Mib Maior de W. A. Mozart, 1º, c. 1-6. Edição Breitkopf und Härtel.....	45
Figura 16: Concerto em Mib Maior de W. A. Mozart, 1º, c. 195-208. Edição.....	47
Figura 17: Concerto em Mib Maior de W. A. Mozart, 1º, c. 92-102. Edição Peters.....	48

Figura 18: Concerto em Mib Maior de W. A. Mozart, 2º, c. 14-19. Ed. Bärenreiter-Urt...49

Figura 19: Concerto em Mib Maior de W. A. Mozart, 1º, c. 20-24. Ed Bärenreiter-Urt....50

Figura 20: forma de execução do trilo do c. 3.....53

Figura 21: forma de execução do trilo do c. 62.....53

Figura 22: forma de execução do trilo do c.102.....53

Figura 23: forma de execução do trilo do c. 70.....54

Figura 24: t forma de execução do trilo do c. 127.....54

Figura 25: forma de execução do trilo do c. 92.....54

Figura 26: Concerto em Mib Maior de W. A. Mozart, 1º, c. 88-92. Edição Peters.....59

Figura 27: Concerto em Mib Maior de W. A. Mozart, 1º, c. 197-202. Edição Peters.....59

Figura 28: Concerto em Mib Maior de W. A. Mozart, 2º, c. 65-73. Edição Peters.....60

Tabela 1. Indicação dos tempos seguidos pelos intérpretes escolhidos.....24

1) OBJECTIVOS E PROBLEMÁTICA

Este Documento de Apoio de Mestrado em Música tem como objectivo principal de fundamentar a minha interpretação do *Concerto em Mib Maior*, de W. A. Mozart, K. 271, tanto historicamente como estilisticamente, no piano moderno. Pretende-se saber quais as características inerentes à interpretação do concerto em *pianoforte* que podem ser aplicáveis no piano moderno, tendo por base as características do instrumento para o qual foi escrito e as motivações do compositor, não deixando nunca de utilizar as inovações e características do piano moderno (desde que se prove que não “choça” com aquilo que eram os conceitos estilísticos principais no classicismo de Mozart).

A pergunta central deste estudo passa a ser: “como é que a performance do repertório do período Clássico em piano moderno pode ser historicamente informada?”.

Devido a impossibilidade de ouvir ou de falar com o próprio compositor ou de ter acesso ao manuscrito do Concerto, que foi transferido do *Preussischen Staatsbibliothek* em Berlim para a Biblioteca de Estado em Cracóvia (Marek, 2007), a problemática tinha a necessidade de utilizar algumas fontes secundárias.

Foi importante estudar aspectos musicais tais como o tempo, a articulação, o uso de pedal, os *rubatos*, os contrastes dinâmicos, a ornamentação e o relevo especial da textura e do *ensemble* no que respeita o “novo” papel de solista. Um estudo do contexto histórico do Concerto tornou-se imprescindível, atendendo também a questões organológicas.

A minha performance deste Concerto data de 19 de Maio de 2008. Salvaguardo o facto de poderem existir pequenas incoerências entre aquilo que escrevo e a forma como interpretei o Concerto. As cadências por mim interpretadas no concerto de 19 de Maio de 2008, são as compostas por Mozart. Posteriormente, no contexto deste estudo, elaborei a minha própria cadência do 1º andamento, que segue em anexo. Se o concerto fosse hoje, com certeza que o tocaria de forma diferente.

1.1) Metodologia

Para conseguir os objectivos que me proponho atingir, decidi seguir as linhas de investigação de um estudo de caso e não um estudo comparativo, apesar de haver de facto momentos de comparação que acabam por se tornar inevitáveis.

A estratégia que segui foi fazer um estudo de caso “particular”, porque se focaliza num acontecimento, que é, neste caso, a interpretação do concerto de Mozart. Outra característica inerente a este estudo de caso é de facto de ser “heurístico”(que vem do grego “encontrar”) na medida em que se trata de um processo em que eu próprio irei tentar encontrar a verdade através da experimentação. E no resultado final conduzirá à compreensão de determinados pormenores do Concerto. Será “holístico”, porque tem em conta a realidade da minha interpretação num pequeno universo das interpretações deste Concerto.

A estratégia de estudo de caso melhor se adequa a responder às questões de investigação de “Como?” e “Porquê?” “Como pode conseguir uma interpretação historicamente adequada do concerto?” e “Porque deve ser assim?” (Malheiro: 2008, 28).

Espero poder dar as respostas adequadas a estas perguntas no fim deste documento de apoio.

A metodologia utilizada abrange a pesquisa bibliográfica, a comparação de edições, a comparação de várias interpretações em piano moderno e em *pianoforte*, a experiência directa no *pianoforte*, o exercício de cadência e uma entrevista com um dos mais destacados intérpretes no *pianoforte*, o Prof. Malcolm Bilson (n. 1935). Esta recolha serviu não só para a elaboração do projecto mas também para uma clarificação da problemática.

1.2) Considerações Bibliográficas

Servem como base de estudo quatro edições para uma análise dos elementos estilísticos deste Concerto. Duas dessas edições estão editadas como versões para dois pianos e duas como partitura de orquestra. Estas são: 1) a *Edition Peters* (versão para dois pianos) que editou o Concerto segundo o manuscrito do Mozart pelos revisores Edwin Fischer¹ (1886-1960) e Kurt Soldan² (1891-1946); 2) a *Edition Breitkopf und Härtel* (partitura de piano e orquestra) de 2001 e revista por Cliff Eisen³ (n. 1952) e Robert Levin⁴ (n. 1947); 3) a *Edition Bärenreiter Urtext* (piano e orquestra) de 1976 e revista por Christoph Wolff⁵ (n. 1940) ; 4) a *Edition Schirmer* (versão para dois pianos) de 1946 e revista por Isidore Philipp (1863-1958)⁶. O critério de selecção destas edições foi pelo facto de serem editadas em períodos distintos e por pianistas com escolas de formação bem diferenciadas entre si.

Escolhi apenas duas gravações de áudio para comparar, uma em piano moderno e a outra em *pianoforte*. Escolhi a interpretação de Mitsuko Ushida com a orquestra do Mozarteum dirigida por Jeffrey Tate por ser uma das interpretações referência deste concerto no universo pianístico. No caso das interpretações para *pianoforte* havia poucas hipóteses tendo eu optado pela interpretação de Malcolm Bilson com John Elliot Gardner a dirigir. Escolhi esta porque o intérprete foi meu entrevistado tendo participação indirecta neste trabalho.

O vídeo-DVD *Knowing the Score* de Malcolm Bilson também foi iluminante, no que diz respeito a aspectos de interpretação e leitura da notação no período Clássico. Este estudo foi ainda completado com a entrevista telefónica com Prof. Bilson em 2008.

¹ Pianista e maestro suíço tendo dedicado também muito tempo à pedagogia pianística.

² Musicólogo e pianista.

³ Musicólogo Canadano, especialista na obra de Mozart.

⁴ Pianista e maestro Americano especializado em instrumentos antigos.

⁵ Musicólogo Alemão, que actualmente se encontra a leccionar e a investigar na Universidade de Harvard. É director do Arquivo Bach em Leipzig.

⁶ Pianista, pedagogo e compositor francês, de origem húngaro.

Para além de tudo atrás mencionado, houve também uma procura de informação biográfica e bibliográfica para poder responder às questões organológicas e estilísticas e para melhor contextualizar o tema escolhido.

2) INTRODUÇÃO

“...tudo está escrito numa partitura, excepto o essencial...”

Gustav Mahler

Ainda adolescente, e depois do fim do ano lectivo, em Julho/Agosto de 1997, resolvi fazer uma série de Masterclasses em piano, escolhendo como obra principal o *Rondo* em Ré Maior de Mozart. Seleccionei dois dos pianistas que mais admirava enquanto intérpretes e enquanto músicos: Paul Badura-Skoda (n. 1927) e Vladimir Viardo (n. 1949). O que se passou durante as aulas marcou significativamente o meu percurso enquanto estudante de piano. Na primeira Masterclasse que decorreu no Estoril em 1997, com Badura-Skoda, este discordou totalmente com a edição pela qual eu estudava, argumentando que tal edição continha imprecisões de texto de tal forma graves que impediriam sempre uma boa execução do *Rondo*. Mais do que isso, apresentou-me e aconselhou-me obter outra edição, e a fazer a leitura da obra por ele escrita, a qual continha um capítulo sobre trilos e articulação em Mozart. Apressei-me a comprar a edição aconselhada e a ler o seu livro sobre *Interpreting Mozart on the Keyboard* (B.S: 1957). Cheguei a algumas conclusões que procurei aplicar durante a segunda Masterclasse por mim frequentado em Janeiro de 1998 em Lisboa, com Vladimir Viardo. Qual o meu espanto quando este diz da edição recomendada pelo Badura-Skoda o mesmo que este tinha dito da edição por mim apresentada inicialmente. Mais ainda, quando lhe pedi conselho sobre a edição que devia usar, ele sugeriu-me aquela pela qual eu tinha primeiramente estudado. Depois deste Verão percebi que teria um dia que retomar esta problemática da escolha adequada de edições.

Apesar das discussões em torno de questões de texto no Classicismo não ser recente, continua a ser bastante relevante. Se por um lado, é verdade que a obra para os instrumentos de tecla escrita por Mozart tem como base o *pianoforte* e suas características organológicas, não deixa também de ser verdade que esta obra é executada nos tempos de hoje na maior parte das vezes nos pianos modernos. Aqui começa a grande discussão que origina edições atrás de edições, reclamando os editores que na sua edição se encontra o que Mozart realmente pretendeu. Afinal, até que ponto devemos acreditar naquilo que está escrito nas diferentes transcrições? Devemos cingir-

nos exclusivamente aquilo que eram os conceitos estilísticos no Classicismo de Mozart? Devemos procurar inovar, aproveitando todas as vantagens que a passagem de três séculos nos ofereceu, quer a nível de desenvolvimento organológico, quer através das inovações estilísticas e musicais?

As questões das interpretações historicamente informadas *versus* “autênticas” são reflectidas por vários autores, como por exemplo, Richard Taruskin:

A publicação em 1995 da colectânea de ensaios Text and Act, de Richard Taruskin, impôs, aparentemente, um fim mais ou menos consensual (a nível académico) a discussões extensas sobre questões de fidelidade textual e autenticidade na interpretação do repertório convencionalmente designado como música antiga. Como o próprio Taruskin observa, com alguma ironia, a sua intervenção modificou de tal forma a abordagem ideológica à interpretação historicamente informada que se tornou impossível escrever a palavra autenticidade sem lhe acrescentar aspas. De facto, a crítica aos postulados de natureza prescritiva associados à interpretação da música antiga, contra os quais Taruskin empreendeu uma cruzada de contornos algo sarcásticos, fragilizou posições de aderência estrita ao texto (ou seja, a partitura, coadjuvada por informação retirada de fontes históricas) como representação fiel da obra musical. (Marinho:2007, 203)

É um facto que nos dias de hoje a palavra autenticidade tem que levar aspas não só na interpretação da música antiga mas também na música do Classicismo. Facilmente se comprovará ao longo deste estudo que o texto e a sua “verdade” serão sempre um objectivo quase impossível de alcançar no seu todo.

O alvo deste trabalho é o Concerto em Mib Maior K. 271, normalmente apelidado de “*Jeunehomme*”⁷. Este Concerto é o nono de uma série de vinte e sete Concertos para piano e orquestra escritos por Mozart. É um marco dos Concertos para piano e orquestra, e por não ter sido feita nenhuma abordagem mais específica àquilo que este Concerto significa no contexto biográfico e musical da obra de Mozart⁸ resolvei fazer um focar um trabalho de investigação sobre ele. Este nono concerto foi o primeiro

⁷ Chamado assim devido à pessoa para quem supostamente o Concerto terá sido composto, a pianista Francesa Mademoiselle Jeunehomme que terá visitado Salzburgo em 1777 e terá despertado uma paixão em Mozart. Ver o Anexo 3.

⁸ Existe um capítulo na obra de Charles Rosen *The Classical Style* (Rosen:1971, p. 198-228) que incide sobre questões analíticas e estrutura formal do concerto.

a ser composto com temas completamente originais de Mozart, dado que os oito anteriores eram arranjos de Sonatas para Cravo ou de concertos para cravo pertencentes a outros compositores. Espero no fim deste trabalho poder ter contribuído para informar de forma correcta o intérprete sobre determinadas particularidades pertencentes aos itens que me proponho analisar. Proponho-me fazer isso à luz do conceito estético que regeu o Classicismo, tomando como base algumas passagens chave deste Concerto. Espero também poder trazer algo de inovador através da composição ou improvisação de uma cadência própria.

Quando perguntei a Malcolm Bilson (Caçote, 2008), o eminente executante de *pianoforte*, o que faria ele de diferente numa interpretação no piano moderno (caso fizesse uma gravação neste instrumento) do Concerto nº 9, ele respondeu: “Esse cenário não poderia pôr-se nunca porque é inconcebível a ideia de tocar esse ou qualquer outro Concerto de Mozart num outro piano que não o *pianoforte* contemporâneo do próprio Mozart. Foi a pensar neste instrumento que Mozart escreveu o concerto”. Perante a minha insistência na pergunta ele concluiu: “Oiça lá: Consegue imaginar o 2º de Rachmanninoff tocado em *Keyboard* ligado a uma mesa de mistura ou com esses apetrechos modernos...? “Pois bem, é essa a analogia que faço entre a situação que me pôs e esta outra que imaginei agora”.

Se por um lado existem e existirão sempre este tipo de intérpretes mais radicais na defesa da fidelidade às circunstâncias organológicas e estilísticas vigentes à data de composição das obras, haverá um outro que defende a utilização de todo o conjunto de recursos actuais à disposição do intérprete sejam estes as características do instrumento moderno ou até devaneios estilísticos como improvisações jazzísticas nas cadências de Concertos clássicos que intérpretes como Keith Jarrett utilizam nas suas performances.

Durante este documento concentrar-me-ei sobre as características organológicas do instrumento para o qual o concerto em causa foi escrito e a influência destas características em componentes estilísticas contidas no concerto como ornamentação, articulação, uso do pedal, distribuição das dinâmicas entre o piano e a orquestra. Tentarei assim a recriação de uma obra através da performance encarando sempre o compromisso entre o conhecimento histórico e a percepção do mundo actual.

3) ENQUADRAMENTO HISTÓRICO

O *Concerto per il clavicembalo*, KV. 271, de W. A. Mozart (conforme indicado no manuscrito deste concerto) é apelidado de “*Jeunehomme*”, devido à pessoa a quem ele foi dedicado e terá sido composto pelo em Salzburg, em Janeiro de 1777. Este é o nono, de uma série de vinte e sete concertos para cravo (ou *pianoforte*) e orquestra escritos por Mozart, e tem a inscrição no manuscrito de *Concerto per il Clavicembalo*.

Na altura de composição deste Concerto, assistia-se a uma época de transição do cravo para o *pianoforte* como instrumento dominante nos concertos com instrumentos de tecla que aconteciam pela Europa, muito em especial na Inglaterra, Alemanha, Áustria e Itália. Apesar da designação cravística no próprio título deste concerto, não deixa de ser um paradoxo que o próprio Mozart o terá estreado em *pianoforte*.

O primeiro registo onde aparece uma menção a este concerto é uma carta enviada a seu pai em 6 de Outubro de 1777. Nesta carta, ele relata que tocou este concerto juntamente com o escrito em Sib Maior K. 238 e o Concerto em Dó Maior K. 246, numa mesma apresentação em 4 de Outubro que teve lugar em Munique. Não havendo documentação onde as apresentações do Concerto aparecem mencionadas, terá sido esta a primeira vez ou uma das primeiras vezes em que o Concerto terá sido interpretado por Mozart.

Do ponto de vista estético/filosófico, assiste-se neste Concerto à emergência de um novo conceito de intérprete/solista. Em termos organológicos, os instrumentos de tecla sofrem nesta época uma evolução gradual e lenta. Isto faz com que o Intérprete possa exprimir através de novas intensidades de som, ou através de novos *timbres* as emoções contidas no seu mundo interior. Assim, o intérprete deixa de ser um elemento transmissor de uma representação abstracta do sentimento religioso e amoroso e passa a ser contemplado também enquanto artista como um ser que tem emoções e que estas emoções devem ter um peso nas suas interpretações. A representação do intérprete passa então também a ser contemplada, tendo em atenção a atitude emocional e o mundo interior do indivíduo (Chiantore: 2001, 91). Esta nova filosofia e novo conceito de arte serão responsáveis por diferentes representações de uma mesma realidade. Este conceito de intérprete dá os seus primeiros passos no Classicismo e terá o seu culminar no Romantismo. Para tal, muito contribuiu também a evolução dos recursos ao serviço do intérprete. À luz do que foi escrito, este Concerto de Mozart é visto como *obra-pivot*

de transição bem como a portadora de um novo dialecto, não só no catálogo do compositor mas no género da época.

3.1) Considerações sobre a Organologia na 2ª Metade do séc. XVIII

Iremos tomar como base de apoio para este estudo que se pretende contributo para uma performance historicamente informada o *pianoforte* como instrumento base para a interpretação deste *concerto per il clavicembalo* nº 9 dado que terá sido sempre neste instrumento que Mozart o terá interpretado.



Figura 1. Piano de Cristofori de 1722 (www.buzzgrimespianos.com/page2.html, acedida em 09-09-2010)

Em 1700, Bartolommeo Cristophori (1655-1731) descobriu forma de pôr as cordas de um cravo a serem percutidas por um martelo em vez de serem beliscadas. Com este novo mecanismo, quanta mais força exercida sobre as teclas, mais rápido o martelo percutia a corda ou as cordas. Em consequência disso, mais forte e intenso se tornava o som. Os martelos poderiam atacar mais do que uma corda em simultâneo tornando neste caso o timbre mais rico. Na região dos agudos, cada som dependia da

percussão de duas ou três cordas no *pianoforte*. Numa primeira fase, a divulgação deste instrumento foi muito lenta pois o instrumento era de muito difícil construção e bastante dispendioso na produção.

Em 1711, o crítico musical Scipione Maffei (1675-1755) escreveu uma crítica muito positiva a este instrumento publicada numa das revistas mais importantes de então. A esta ocorrência não foi dada a devida importância até o ano 1725. Neste ano, houve uma tradução para Alemão deste importante artigo na revista *Crítica música* que funcionará como um ponto de viragem. A partir daqui, assiste-se a um florescimento e desenvolvimento das características deste instrumento que o tornaram como o principal instrumento de tecla do século XVIII (Rosenblum: 1988, 5)

O fabrico dos *pianoforte* foi trazido para a Alemanha no século XVIII por J.G. Silbermann (1683-1753), que a partir de 1730 e com o apoio da corte, começou a construir pianos baseados no modelo de Cristofori. Desenvolveu um mecanismo em que era possível libertar os abafadores todos ao mesmo tempo através de uma maçaneta. Contudo, o intérprete tinha oportunidade para fazer isto quando tinha pequenas pausas nas suas interpretações. Os martelos regressavam à sua posição inicial exactamente no momento a seguir a percutirem as cordas. Tal acontecia sempre independentemente do intérprete manter a tecla premida com o dedo ou se libertasse a mesma (Rosenblum: 1988, 40).

Depois de muitas tentativas de aperfeiçoamento do instrumento original o grande e decisivo desenvolvimento dá-se com J.A. Stein (1728-1792) (aprendiz de J. G. Silbermann). Este construtor de pianos impressionava os intérpretes de então e os seus modelos de pianos terão impressionado até o próprio Mozart conforme relatado em carta Augsburg de 17 de Outubro de 1777 a seu pai Leopold. Mozart viria a adquirir um piano muito parecido com este.

(...)Agora falo-te dos pianos de Andreas Stein. Antes de ter tocados nestes, os pianos de Späth eram os meus preferidos; Mas a minha preferência vai agora para os pianos do Sr. Stein pois abafam muito melhor do que qualquer um dos outros. Se o meu ataque é forte, deixe eu os meus dedos nas notas ou levante os dedos o som pára no mesmo instante em que é ouvido. O ataque das notas é feito como eu quero e o som permanece igual e não estridente. Um piano deste tipo não

*pode custar menos de 300 florins mas as técnicas utilizadas por Stein valem bem esse dinheiro. Os seus instrumentos têm uma identidade própria. E têm também o duplo escape. Não há um por cento dos construtores que atendam a isto tudo ao mesmo tempo.(...)*⁹
(Rosenblum:1988,61)

Mozart viria a adquirir um piano muito parecido com este. Tinham uma extensão de cinco oitavas de Fá 1 a Fá 6. A caixa era feita de uma madeira muito mais leve do que os pianos modernos, bem como todo o seu mecanismo interno. Stein temperava as madeiras e provocava-lhe fissuras. Nestas fissuras introduzia cunhas onde encaixava posteriormente o mecanismo interno. Este era constituído por madeira (com excepção das cordas). O metal ainda não era utilizado nesta altura. O *pianoforte* tem já o mecanismo do martelo que percute a corda (não a beliscando como no cravo), sendo que estes martelos eram revestidos a couro.

Segundo estudos realizados por Malcolm Bilson, no *pianoforte* do tempo de Mozart as teclas tinham uma espessura de 3 mm e seria necessária usar uma força de 10 a 15 gramas para que emitisse som. No piano moderno, como o de Steinway, as teclas têm 9 mm de espessura e é necessário usar uma força de 55 gramas para este se faça ouvir. Todas estas características descritas faziam com que o som deste fosse muito diferente do piano actual. O som era muito mais leve, com muito menos possibilidades dinâmicas dado que o volume de som era muito mais reduzido. Os graves e os baixos tinham uma plenitude de som. Conseguiam um timbre redondo e muito claro, o que nem sempre é o caso nos pianos modernos. Isto devia-se ao facto de as cordas no *pianoforte* (mesmo a do registo mais grave) serem mais finas. No *pianoforte* o som emitido tem também a duração mais curta do que no piano moderno. O *pianoforte* continha também um mecanismo semelhante ao de pedais (*sostenuto* e *una corda*) que era activado pelos joelhos.

⁹ Carta de Mozart: *I must now tell you about the Stein pianos. Before seeing these, Späth's pianos were my favorites; but i must own that i give the preference to those of Stein, for they damp much better than those in Ratisbon. If i strike hard, whether I let my fingers rest on the notes or lift them, the tone dies away at the same instant that it is heard. Strike the keys as I choose the tone always remains even never either jarring or failing to sound. It is true that a piano of this kind is not to be had for less than three hundred florins but the pains and skill which Stein bestows on them can not be sufficiently repaid. His instruments have a feature of their own.*

Havia também outro tipo de características como pedaleiras e mecanismos para alterar o timbre do piano através de maçanetas. Mozart escreveu muita da sua música para piano a pensar em timbres de outros instrumentos.



Figura 2: Piano de Andreas Stein em 1793 (Foto de Andreas Beurmann in www.realsamples.net, acedida em 09/09/2010)

Tendo como base não só estas características organológicas descritas, mas também as regras estilísticas vigentes à data de composição do concerto, e baseando-me nas opiniões de alguns estudiosos da matéria a saber: Paul Badura-Skoda, Malcolm Bilson, Howard Ferguson e Charles Rosen, farei uma análise dos elementos estilísticos contidos no Concerto para piano nº 9 de Mozart.

4) PEQUENOS ESTUDOS DOS ELEMENTOS ESTILÍSTICOS DO CONCERTO

4.1) Carácter, Tempo e *Rubato*

O conceito de tempo e uma escolha ajustada deste para uma convincente interpretação de uma obra musical é, desde há já algum tempo, um tema que ocupa, preocupa e é tema de muita discussão e polémica entre os intérpretes modernos. Não é

fácil decidir sobre qual o “tempo certo” para uma obra sendo que esta escolha estará sempre dependente de um sem número de factores que deve ser levado em linha de conta. O problema da escolha de um tempo não será tanto uma questão levantada na música do Romantismo, do período moderno ou contemporâneo pois uma parte significativa do repertório composto a partir do romantismo continha indicações metronómicas marcadas pelos próprios compositores. No que diz respeito aos períodos moderno e contemporâneo, existe ainda a vantagem de por vezes existirem contactos directos com os compositores que nos retiram dúvidas em relação a este assunto. Em casos mais raros existe até a interpretação dos próprios compositores que serve de referência a outros intérpretes.

A problemática da escolha adequada do tempo toma proporções maiores quando falamos de composições musicais do período Barroco e do período Clássico. As indicações de carácter deixadas pelos compositores com a notação Italiana, como ainda hoje se usa, funcionavam, aquando do seu aparecimento, como uma mera descrição do estado de espírito que deveria ser recriada pelo intérprete. Não havia uma clara associação do tempo ao carácter. Esta associação apareceu com Johann Joachim Quantz (1697-1773) em 1752, que fez uma associação do tempo ao carácter indicando uma velocidade referencia que tinha como base os batimentos cardíacos. O próprio Quantz escreveu que esta não deveria ser levada de forma muito rigorosa (Ferguson: 1975, 44). Os tempos sugeridos por Quantz eram os seguintes (*ibidem*):

- Presto, Allegro assai* (semínima = 160)
- Vivace, Allegro, allegro moderato* (semínima = 120)
- Allegretto* (semínima = 80)
- Adagio cantabile* (colcheia = 80)
- Adagio Assai* (colcheia = 40).

Estas indicações serviriam então como tempos de referência. No entanto, o intérprete deveria ter em atenção a textura musical. Por exemplo, uma obra com textura muito densa (muitas semicolcheias e ornamentações) deveria ter um tempo um pouco mais lento. Para além deste tipo de factor, a própria fluência musical da linha melódica deveria interferir na escolha de um tempo mais adequado.

Na segunda parte do século XVIII houve uma evolução nas indicações básicas de carácter utilizadas. As utilizadas por Mozart eram as seguintes por ordem crescente do tempo (Ferguson: 1975, 45):

- Largo*
- Adagio*
- Larghetto*
- Andante*
- Andantino*
- Allegretto*
- Allegretto Grazioso*
- Tempo di menuetto*
- Allegro*
- Allegro Vivace*
- Allegro molto/assai*
- Presto*
- Prestíssimo*

É através da procura incessante por parte do intérprete de como encontrar forma de reproduzir o carácter pretendido pelo compositor para a obra que se chegará a um conceito de tempo certo ou ajustado para a mesma. Haverá apenas uma verdade absoluta: não existe um conceito universal comum a todos os intérpretes de tempo certo ou tempo ajustado a uma obra. A mesma obra é muitas vezes tocada em tempos completamente diferentes, por intérpretes diferentes, e acabamos sempre por reconhecer o mesmo carácter nela contido em todas as interpretações.

O conceito de tempo e a sua relação com o carácter depende sempre de uma série de factores alguns deles subjectivos como sendo a idade e a personalidade. Depende também de outros factores com um cariz mais objectivo como é o caso da frequência dos batimentos cardíacos, do sexo do intérprete ou do tipo de articulação escolhida.

Recordo que um dos seminários que frequentei com o Prof. Doutor Eckardt Altenmüller (n. 1955) (Professor na Universidade de Hannover de Fisiologia musical e que chefia uma equipa de investigação que faz os estudos ligando Psicologia, Medicina e Música) teve como tema principal a diferença na escolha do tempo ajustado por parte dos intérpretes. Nessa aula foi feita uma comparação entre os pianistas Ivo Pogorelich

(n. 1958) e Martha Argerich (n. 1941). Foi então mencionado que o primeiro pianista teria *Bradicardia Sinusal* (batimentos cardíacos baixos normalmente menores que 50 batimentos cardíacos por minuto) e a segunda pianista batimentos cardíacos altos. Os conhecedores do universo dos executantes de piano sabem que Pogorelich é famoso pelas suas interpretações com uma escolha de tempo muito lenta e Martha Argerich pela escolha de tempo muito rápida.

Ainda de referir que neste seminários houve também um estudo cuidado de interpretações femininas ao piano e chegaram à conclusão de que o sexo feminino tinha maior tendência para extremar posições no que ao tempo diz respeito. O tempo rápido tem por vezes tendência a ser mais rápido do que numa interpretação masculina e o tempo lento tem por vezes tendência para ser mais lento¹⁰.

Badura-Skoda faz depender a escolha do tempo da experiência de vida quando diz:

*Uma longa experiência de vida e bom sentido de justiça ajuda-nos a escolher o tempo certo mas o sentido estilístico é também muito necessário. Nenhum tempo é suficientemente certo de forma a excluir todos os outros.*¹¹ (Badura-Skoda; 1957, 27).

O próprio compositor Mozart não deixou indicações metronómicas de tempo escritas. Sabe-se que privilegiava o carácter e que não apreciava interpretações demasiadamente rápidas das suas obras. Na carta de 17 de Janeiro para o seu pai, faz o comentário em relação a Abbé Vogler acerca da interpretação deste de um concerto de Mozart:

*Não me pude conter e tive que lhe dizer: Está demasiado rápido. Além disso é muito mais fácil tocar alguma coisa rápido do que lento. Nas passagens difíceis podemos sempre deixar notas de fora sem que ninguém note. Mas isso é bonito?*¹² (Badura-Skoda:1957, 29)

¹⁰ Informações recolhidas nos apontamentos das aulas de musicphysiologie ministradas por Eckhard Altenmüller no semestre de inverno 2001/2002.

¹¹ “Long experience and a good judgement help us to judge the right tempo, but a feeling for style is necessary. No one tempo is right to the exclusion of another’s”.

¹² “At the same time i could not bring myself to say to him , far too quick! Besides it is much easier to Play a thing quickly than slowly In difficult passages you can leave out a few notes without anyone noticing it.”

Há relatos que indicam que o próprio Mozart tinha tendência para tomar um tempo mais moderado nos seus *allegro*, um tempo fluente nos *andante/andantino* e um tempo bastante rápido nos seus *presto* (Badura-Skoda: 1957, 30). Não deixa também de ser curioso que Mozart não escreveu nas suas obras para piano qualquer uma com a indicação de *prestíssimo*, a indicação de tempo mais rápida que existia então.

As composições com indicação de *Allegro*, como é o caso do Concerto nº 9, devem ser encaradas como sendo alegres e divertidas. Escolhi para análise do tempo escolhido a minha interpretação do concerto com orquestra de cordas do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, a gravação de Malcolm Bilson em *pianoforte* e a gravação de Mitsuko Ushida com a Mozarteum Orchestra em 1989. O tempo que escolhi para a interpretação do 1º andamento do concerto andarà por volta dos 130-135 à semínima. Em grande parte do andamento estabiliza a velocidade nos 131. O tempo deveria ser uniforme nos andamentos de concertos e sonatas. As partes ou andamentos destas não deveriam ser tocadas em tempos diferentes ou pelo menos dever-se-ia dar-se a entender com uma interpretação coerente o tal conceito de uniformidade no tempo. É o que acontece com todas as interpretações que analisei, a particularidade da minha interpretação é de ser a mais lenta como se pode ver no quadro abaixo. (Tabela 1)

	1º and./ <i>allegro</i>	2º and./ <i>andantino</i>	3º and./ <i>Presto</i>	3º and./Menuetto
I. Philipp Schirmer	144	♩=92-96	Mínima=160	Semínima=100
Malcolm Bilson	133-138	♩=95-100	Mínima=150-155	Semínima= 95-100
Mitsuko Ushida	136-139	♩=93-98	Mínima=153-160	Semínima= 82-86
Nuno Caçote (19/05/2008)	131-135	♩=88-94	Mínima=143-150	Semínima= 92-97

Tabela 1. Indicação dos tempos seguidos pelos intérpretes escolhidos.

Estas duas gravações de referência foram por mim escolhidas no caso do Malcolm Bilson por ele ter gravado no *pianoforte* e no caso de Mitsuko Ushida por ser uma das gravações de referência e ela ser mulher. Em 2008, quando interpretei este concerto e dada a escassez de tempo para o preparar (aproximadamente um mês) resolvi

não ouvir nenhuma gravação ou vídeo do concerto a fim de fazer as minhas próprias escolhas sem preconceitos nenhuns. Fui então guiado por aquilo que o meu professor Markus Groh me dizia quando me falava do *allegro* em Mozart. Defendia que nos dias de hoje o *allegro* de Mozart era interpretado de forma muito rápida e que leveza não dependia da rapidez. Depois demonstrava-me como através de diferentes articulações conseguia um carácter mais leve. Ao ler sobre o tema não deixa de ser curioso que o que o meu professor dizia está de acordo com aquilo que Badura- Skoda defende.

O tempo em Mozart é por vezes excessivamente rápido. Como já vimos o próprio Mozart tinha aversão a andamentos demasiado rápidos na execução das suas obras. Assim, escolhi o tempo para o *allegro* no qual me sentia confortável apesar de ser o mais lento das três interpretações. Não querendo ser presunçoso ao ponto de fazer equivaler a minha interpretação à interpretação dos outros dois elementos desta pequena análise, arrisco-me a escrever que, apesar dos tempos escolhidos serem diferentes e terem algumas oscilações significativas, o carácter original de cada um dos andamentos pode ser reconhecido nas três interpretações analisadas.

No primeiro *allegro* que significa alegre e que traz consigo uma conotação de leveza considero que a minha interpretação talvez a menos leve e “alegre” das três analisadas. Comparando com as outras gravações não mudaria o tempo que eu escolhi neste primeiro andamento. Fazendo a autocritica daquilo que ouvi da minha própria gravação, talvez hoje optasse por um outro tipo de articulação. Neste ponto devo referir que na minha escolha do tempo adequado não se pôs nunca uma questão técnica mas sim de convicção. Não deixo também de pensar que a escolha do tempo mais lento em andamentos rápidos e o sentir-me bastante confortável possa ter a ver com a minha própria *bradycardia sinusal* que descobri ter há dois anos atrás. O meu coração tem pulsações médias na ordem dos 47 batimentos por minuto o que é muito abaixo da média do ser humano.

No caso de Mitsuko Ushida, deixa-me bastante admirado a forma impressionantemente rápida como ela toca o *presto* do último andamento mas logo depois escolhe um tempo bastante mais lento para ao *menuetto*. Não deixa de ser curioso que é a única parte do concerto onde o tempo da Sra. Ushida é mais lento que o da minha interpretação. Não sei quantos casos o Dr. Altenmüller estudou para chegar à conclusão de que as mulheres tinham tendência para extremar as suas interpretações no que diz respeito à velocidade mas a interpretação da Sra. Ushida confirma o que ele disse nesse seminário.

Os tempos do Sr. Bilson são sempre aqueles que estão numa posição intermédia entre os meus e os da Sra. Ushida. Atendendo ao facto do *pianoforte* ser o instrumento mais leve de tocar e da música fluir de forma um pouco mais suave pode justificar uma parte das escolhas de tempo do Sr. Bilson. Assim, não é necessário forçar muito para que o concerto nos surja como algo harmonioso na interpretação do Sr. Bilson.

No *andantino* (um pouco mais rápido que *andante*) reconheço o carácter dramático do andamento em cada uma das interpretações apesar das discrepâncias de tempo. Nunca me ocorreu tentar executar o segundo andamento um pouco mais rápido. Lembro-me bem do primeiro ensaio com orquestra em que parei o ensaio na entrada da orquestra duas ou três vezes pedindo por tudo ao maestro para que este reduzisse o tempo. De tão fascinado com as interpretações dos outros dois intérpretes que estou talvez hoje experimentasse o efeito de tocar com um tempo um pouco mais fluente apesar de não estar insatisfeito com o resultado final. O *Presto/Menuetto* é aquele onde sendo os tempos escolhidos diferentes a identidade de cada uma das execuções está presente.

Depois desta pequena análise importa escrever que não pretendi definir um tempo como sendo o indicado para este concerto. Qualquer um dos tempos acima indicados pode ser uma boa referência para os intérpretes. Sendo três casos tão distintos em termos de personalidade valerá sempre a pena a experimentação na descoberta da identidade própria.

4.2) Articulação

Apesar de ter sido alvo de muitos estudos bastante aprofundados ao longo dos tempos, ainda persistem dúvidas sobre algumas questões do ponto de vista estilístico do período Clássico da história da música. O facto dos instrumentos de tecla do Classicismo terem algumas limitações *tímbricas* e de intensidade, aspectos como a articulação, a ornamentação, o *rubato*, a improvisação e o papel do baixo contínuo funcionavam como elementos de expressividade e utilizaram para o intérprete as mudanças de registo no instrumento como forma de atingir aquilo, que, mais tarde, seriam chamadas as dinâmicas.

As várias teorias que foram surgindo visam ajudar o intérprete a clarificar eventuais dúvidas de texto (que possam ser encontradas nas diversas edições) e consequente execução do mesmo. No entanto, as fontes principais e secundárias não são

totalmente precisas e objectivas na informação que fornecem. Isto torna muito difícil a tarefa de chegar a uma única conclusão que recolha a unanimidade da comunidade científico-musical. Sendo assim, as dúvidas, depois de ser clarificadas à luz encontradas nas diversas fontes históricas disponíveis como os manuscritos, os tratados musicais de então e do contexto estilístico que vigorava no Classicismo, devem permitir ao intérprete uma prática performativa devidamente fundamentada.

4.2.1) Considerações Gerais Sobre Articulação nas Obras de Mozart

Não tendo encontrado nenhum estudo exaustivo sobre a articulação no Concerto em Mib Maior, KV.271, não deixa de ser necessário mencionar alguns trabalhos de investigação feitos no que respeita às composições musicais de Mozart.

A importância do papel de articulação nas obras de Mozart é sublinhada pela autora Sandra P. Rosenblum, no seu livro *Performance Practice in Classic Piano Music*:

(...) Articulação em performance é a delineação de motivos ou ideias musicais através do agrupamento, separação ou relação de notas acentuadas (...) que seja a articulação indicada pelo compositor ou pelo intérprete, ela é o principal elemento na forma/textura da frase - em aliança com a actividade rítmica e harmónica - e na clarificação nos segmentos melódicos e na duração das frases. No caso da música para piano escrita por Mozart em que por vezes as indicações de dinâmica são raras ou nem sequer existem, estes sinais de articulação prevalecem sobre essas indicações de dinâmica, fazendo com que por vezes as suas indicações de articulação sejam bastante precisas em relação à forma como ele pretende agrupar ou caracterizar determinadas notas ou frases. A articulação refinada pode de facto ser considerada como o elemento mais interpretativo mais importante na música de Mozart (...) (Rosenblum: 1988, 145).¹³

¹³ Rosenblum, Sandra (1988) *Performance Practice in Classical Piano Music: Their Principles and Application, Foreword by Malcolm Bilson*. Bloomington: Indiana University Press. "Articulation in performance is the delineation of motives or musical ideas by the grouping, separating and related accenting of notes. Whether indicated by the composer or determined by the performer it is a principal element in the internal shaping of phrases and-in alliance with harmonic and rhythmic activity- in the clarification of melodic segments and phrase lengths(...)in the piano music of Mozart in which dynamic indications are sometimes sparse or nonexistent the wealth of articulation marks underscores the prime importance he placed on precise note groupings. His refined articulation may in fact be considered the most significant interpretative element in his music."

Um dos aspectos mais estudados sobre articulação é o uso dos diferentes sinais de *staccato* em Mozart. Em 1954, a *Gesellschaft für Musikforschung* lançou o desafio a cinco peritos para responder à questões sobre ambiguidades encontradas na notação musical na obra de Mozart. Um ponto fulcral era sobre qual o significado dos sinais ('), (.) e (), inquirindo se Mozart, nos seus manuscritos, teria a intenção de distingui-los entre si. Das cinco respostas a esta pergunta, quatro assinalavam que haveria uma intenção diferente no uso dos diferentes sinais de *staccato*. A maioria concordou que o sinal de (▼) era equivalente ao sinal de (').

O destacado musicólogo, Frederick Neumann, debruçou-se mais tarde sobre os resultados do estudo acima referido (Neumann: 1993, 429-435). Ele referiu que a edição de *Neue Mozart Ausgabe*¹⁴ dá razão aos dualistas e tenta reproduzir, tanto quanto possível, a distinção entre os dois sinais. Neumann defende que existe, na maior parte das vezes, uma diferença gráfica que permite reconhecer a distinção entre o ponto e o traço do *staccato*. No entanto, ele afirma que, além disso, existem muitas outras situações em que não é possível reconhecer diferenças gráficas entre os dois, e, que nem o próprio Mozart terá feito esforço suficiente para os distinguir.

Em tratados musicais contemporâneos a Mozart, como o de D. G. Türk¹⁵, verifica-se que a duração da nota com o ponto, ou com o traço, é variável sendo que a duração da nota é mesmo quantificável. Apoiando-se neste pressuposto alguns dos defensores das teorias dualistas defendem que Mozart teria preferido atribuir valores diferentes ao *staccato* conforme o caso em que o emprega.

Todas as contradições acima referidas levam a que Neumann considere que existem algumas regras e situações que se podem tomar como base no uso e emprego do *staccato*. Também, ele afirma que existem outros pontos que serão sempre inconclusivos, aos quais Neumann chama a “grey area”. As regras, que Neumann definiu como podendo ser empregues, foram que o sinal de (') é usado deliberadamente por Mozart em três situações:

1. Para indicar um acento sem *staccato*;

¹⁴ A *Neue Mozart Ausgabe* (1956) é uma edição da integral da obra de Mozart e considerado de ser uma actualização da edição *Alte Mozart Ausgabe* (de editoras Breitkopf und Härtel) entre 1877-1883.

¹⁵ Daniel Gottlieb Türk (1756-1813): *Klavierschule* (1789).

2. Para indicar um *staccato* com intenção de acento ou mais apoiado;
3. Para indicar um *staccato* sem qualquer apoio ou acento separando a nota indicada de um grupo de notas ligadas. (Neumann: 1993, 430)

Neumann continua a esclarecer, por sua vez, que o sinal de (.) é usado deliberadamente por Mozart em duas situações:

1. Associado a uma conjunto de notas ligadas para indicar o *portato*;
2. Quando no grafismo da escrita esta é consistente e semelhante com expressividade. (Neumann: 1993, *ibidem*)

Apesar da perfeição encontrada nas obras de Mozart, não deixa de ser curioso contudo que o próprio compositor abominava as questões matemáticas na música. Ele menciona numa carta a seu pai, de 13 de Novembro de 1777, quando falava sobre o trabalho do teórico de G. J. Vogler¹⁶, o qual Leopold Mozart teria demonstrado grande interesse. Wolfgang Amadeus Mozart respondeu-lhe: “o livro do senhor Vogler é mais interessante para ensinar aritmética do que para ensinar composição” (Gerig: 2007, 54).

Para resumir: Se, por um lado, os sinais e marcas de articulação começaram a ser usados em meados do Século XVIII, então, por outro lado, não deixa também de ser verdade que há muitas partes dos manuscritos que permanecem incompletas ou que não foram simplesmente preenchidas. Nestas situações, o intérprete tem que estar preparado para utilizar o seu próprio fraseado e sua própria articulação baseando-os no tipo de indicações que o compositor usou em obras análogas (Rosenblum: 1988, 145). Quando tal não for possível, o intérprete tem a liberdade para dar asas à sua imaginação desde que se mantenha estilisticamente contextualizado sendo importante que não entre em desvios estilísticos. É também de notar que a forma como hoje interpretamos determinados sinais de articulação ou a própria evolução organológica dos instrumentos obriga-nos a tomar uma consciência sobre o que deve ou não deve, o que pode ou não pode ser “transportado” para a realidade actual (Rosenblum: *ibidem*).

¹⁶ G. J. Vogler (1749-1814), mestre capelão em Mannheim, conhecido pelas suas associações da música à matemática. Até à data da publicação do concerto, só a obra teórica de G. J. Vogler, o *Tonwissenschaft und Tonsetzkunst*, tinha sido publicada em 1776.

4.2.2) Articulação no Concerto para Piano, K. 271, de Mozart

No caso do *Concerto per il Clavicembalo KV. 271*, e da interpretação do mesmo procurarei justificar algumas das articulações escolhidas e formas de as executar. Basear-me-ei no contexto estilístico do Classicismo não deixando nunca de atender às características do piano moderno e formação orquestral actual. Para tal, serão utilizadas algumas passagens chave do concerto sendo que a análise referir-se-á sempre à parte do piano sendo pontualmente abordada a parte da orquestra. Vale a pena olhar para o universo das edições deste concerto pois este tema da articulação será aquele onde mais divergências existem entre os editores. É também o item onde mais diferenças se encontram entre aquilo que existe impresso nas diferentes edições deste concerto. As edições consultadas nesta análise serão as da *Breitkopf a. Härtel*, a *Bärenreiter Urtext*, a *Peters* e a *Schirmer*. O manuscrito desta obra é um dos mais incompletos que chegou até nós encontrando-se neste momento na Biblioteca de Krakóvia depois de ter estado muitos anos no Prussian State Library.

No início do 1º andamento encontramos um elemento estilístico/formal inovador no panorama dos concertos para piano de Mozart. Em vez da tradicional abertura da orquestra, temos seis compassos introdutórios de diálogo entre a orquestra e o piano para só depois começar a introdução típica dos concertos de piano Clássicos. Começa exactamente aqui o carácter estilístico inovador deste concerto. Até então era comum nos concertos solistas fazer uma introdução do concerto com uma entrada da orquestra. Esta entrada da orquestra expunha os temas. Neste concerto KV 271 é uma característica com um cunho inovador - o diálogo constante entre a orquestra e o instrumento solista - que estender-se-á principalmente ao longo de todo este 1º andamento mas com um seguimento lógico no 2º e no 3º andamento do concerto. No fundo, e no que diz respeito à estrutura formal do 1º andamento, este caracteriza-se pela utilização de aspectos estilísticos típicos da forma convencional do concerto solista do classicismo. Tem contudo o tal carácter inovador assente essencialmente nas respostas do piano à orquestra com elementos surpresa nem sempre pertencentes ao formalismo estético-musical do concerto Clássico.

A parte do piano nos compassos 1 a 6 aparece supostamente no manuscrito de Mozart sem qualquer tipo de indicação de articulação. Apesar da existência de propostas de utilização de *legato* em toda esta secção, como por exemplo na edição da *Schirmer* (ver a figura. 3), ou a divisão em 2 partes sendo que as semicolcheias

funcionariam em *legato*, como sugerido na edição da *Peters* ou a *Breitkopf und Härtel* (ver figura 2) o uso do *non-legato* em toda a parte do piano foi será o mais adequado a esta introdução e aquele que Mozart terá utilizado na interpretação deste concerto.

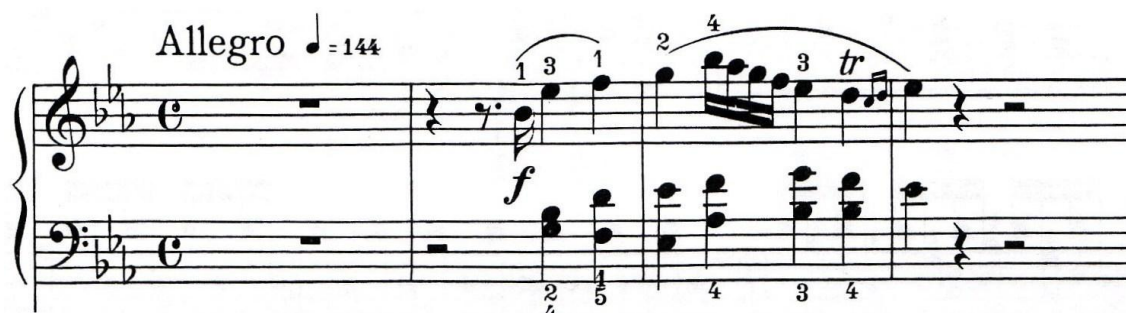


Figura 3: Concerto em Mib Maior de W. A. Mozart, 1º, c. 1-5 Edição Schirmer

O uso do *legato* começava a ser cada vez mais frequente a partir da 2ª metade do séc. XVIII baseado no desenvolvimento dos instrumentos de tecla (principalmente os de fabrico Inglês). O começo do uso de armação de ferro, conseqüente aumento de tensão nas cordas e e alargamento dos martelos, faz com que o som nas cordas fique mais equalizado ficando com isso esta forma de articulação mais nítida e mais diferenciada do *non-legato*. O instrumento para o qual Mozart escreveu o concerto ainda não tinha este tipo de armação e daí o entender que o uso do *legato* deturparia a verdadeira intenção de Mozart.



Figura 4: Concerto em Mib Maior de W. A. Mozart, 1º, c. 1-5 Edição Breitkopf und Härtel

O *non-legato* era, à data de composição deste concerto, a articulação considerada como base nos instrumentos de tecla. Quando não havia nenhuma indicação de articulação escrita utilizava-se preferencialmente o *non-legato* (Rosenblum:1988, 145). Nesta forma de articulação o dedo é levantado da tecla um pouco antes da duração total que a nota requer (Rosenblum:1988, 149). Segundo Türk, o valor da nota para $\frac{1}{4}$ da sua duração original. Assim, e apesar das alternativas sugeridas pelas duas edições tentado quer uma quer outra criar um efeito mais melódico aproveitando as características do

piano moderno nesse aspecto, optei por (à luz daquilo que escrevi anteriormente), interpretar esta introdução com um *non-legato* baseado não só no uso da articulação digital, mas fazendo uso do peso do braço. O som ganhará assim volume e dinâmica. No efeito final, deverá prevalecer o som claro e nítido tão típico do *pianoforte*, mas com um acréscimo relativo em volume de som. É por assim dizer uma tentativa de recriação do som do *pianoforte* no piano moderno com um acréscimo de volume.

Este acréscimo de volume não interferirá no carácter do concerto. Aspectos como: a) o número de elementos das orquestras do tempo de Mozart, que era muito inferior às de hoje em dia; b) a afinação utilizada; c) as características do piano moderno já acima descritas; fazem com que as interpretações de um concerto para piano e orquestra como o KV. 271 se façam provavelmente hoje ouvir de forma muito diferente do que em 1777.

A 2ª passagem do piano solo que aqui se analisa vem no seguimento do 1º tema da orquestra lançado no compasso 1. Depois da introdução da orquestra que vai desde o compasso 7 até ao compasso 59, e da pequena ponte feita pelo piano, Mozart volta a fazer o motivo da abertura do concerto e respectiva resposta do piano com 6 compassos. No entanto, e depois de fazer pensar que a orquestra voltará a desenvolver este motivo temático, é o próprio piano quem pega neste mesmo motivo da orquestra e faz um pequeno desenvolvimento do mesmo (compassos 69 a 74). O piano responde depois exactamente da mesma forma como na 1ª passagem referida neste estudo. No compasso 69, começa o referido desenvolvimento com base neste motivo temático. É sugerido pelos editores e revisores da *Breitkopf a. Härtel* na sua edição deste concerto (supostamente uma cópia quase fiel do manuscrito do concerto deixado por Mozart) uma mão esquerda (que apresenta um padrão rítmico de 4 semicolcheias ao estilo de baixo de Alberti) sem qualquer indicação de articulação escrita. A mão direita aparece sem articulação escrita na 1ª colcheia, depois 2 colcheias ligadas entre si, 2 colcheias com indicação de *staccato* (' '), e semínima sem nenhum sinal (ver figura fig. 5).



Figura 5: Concerto em Mib Maior de W. A. Mozart, 1º, c. 65-69. Edição Breitkopf und Härtel

-Será que o ponto (.) estaria para um *staccato* normal e o traço (') para um *stacattissimo*?

Não deixa de ser interessante que a primeira abordagem a este assunto aparece retratada a 1ª vez em 1821 na *Wienerklavierschule* de Frederick Starke. Segundo este compêndio, o (') estaria para *staccatíssimo* onde se deve sustentar a nota durante um quarto do seu real valor (Ferguson: 1979, 62). Por outro lado as notas com (.) e consideradas como um *staccato* normal devem soar durante metade do seu valor (Ferguson:1979, *ibidem*). A edição da *Bärenreiter Urtext* apresenta como principais diferenças o facto da 1ª nota aparecer com indicação de *staccato* normal e as duas últimas colcheias aparecerem com (.) em vez de (´) (ver figura 6).



Na interpretação desta passagem deve o intérprete levar em linha de conta a regra da articulação na altura descrita por Türk na sua *Klavierschule* quando duas notas aparecem ligadas entre si deve a 2ª ser tocada mais piano e ter metade da sua duração real (Badura-Skoda: 1957, 56). Depois destas considerações prévias sobre a passagem em análise e transportando estas considerações para as características do piano moderno, cheguei à conclusão de que a opção que mais se assemelha a uma interpretação fidedigna aos princípios estético-musicais da altura seria (-, ..).

33

efeito mais bem conseguido no piano moderno será talvez com uma ajuda do braço. Partindo de um pequeno impulso dado pelo braço faz-se o dedo sustar o seu peso, apenas com esse impulso e não baseado na articulação digital como nas interpretações em *pianoforte*. Nas duas colcheias ligadas parece-me mais lógico o uso de um único movimento de pulso de baixo para cima, sendo que a 1ª colcheia será tocada com o pulso em baixo e a 2ª no fim da ascensão do movimento suportando o dedo apenas o peso do braço e com articulação mínima. Nas duas notas seguintes mantenho o *staccato* até pela condução de frase pois fazer o *tenuto* num andamento tão rápido em duas notas quebraria o caminho natural da frase até à semínima seguinte. O trilo cadencial que deve ser pensado num único movimento de pulso deixando a articulação digital funcionar de forma natural. Depois deste trilo cadencial vem a passagem que faz uma primeira ponte para o 2º tema (75-82) constituída por um padrão de semicolcheias na mão direita que deve ser executado com uma articulação *non-legato* ganhando o concerto um carácter mais dinâmico. Isto acontece também em virtude do piano se encontrar praticamente a fazer um solo pois o acompanhamento da orquestra é apenas no tempo forte e em piano. A articulação mais adequada a esta passagem apesar de haver edições como a *Schirmer* que aconselham para esta mesma passagem uma longa ligadura com pequenos acentos na parte forte do tempo onde também encontramos o apoio das cordas da orquestra. A ideia é interessante, tem efeitos práticos no piano moderno, mas à luz de uma interpretação historicamente informada parece descontextualizada.

No compasso 82 começa a verdadeira ligação com o 2º tema através de um acalmar rítmico e de uma escrita menos densa concretizada através de um padrão de colcheias no piano que está num pequeno solo (c. 86-87). O 2º tema é, como usual nas composições em forma sonata do período clássico, bastante mais lírico (quase ao estilo operático) e terá servido como uma das bases técnicas para futuras óperas compostas por Mozart (ver figura 5).



Figura 7: Concerto em Mib Maior de W. A. Mozart, 1º, c. 88-92. Edição Bärenreiter Urtext

A famosa “Arietta de Cherubino” das *Bodas de Fígaro* (1786) contém nela um motivo melódico muito parecido com este 2º tema quer com o acompanhamento (em *staccato* em tudo semelhante ao da mão esquerda deste concerto) quer com a melodia lembrando a textura do 2º tema em análise. A primeira parte deste tema (c. 88-91) que está organizado em 4 mais 4 compassos começa logo por ter uma mudança no padrão rítmico da esquerda (acompanhamento). Aqui aparecem tercinas e que por si só serve já para acalmar o ritmo e o carácter. Apesar da ausência de sinais de articulação, parece-me que aqui será um dos sítios mais indicados para fazer valer todo o potencial acústico do piano moderno em relação ao *pianoforte*. No que diz respeito à melodia que é executada pela mão direita, quase todas as edições consultadas são unânimes em ligar a mínima à 1ª semínima e depois colocar um *staccato* na 2ª semínima (isto nos primeiros 4 compassos).

A segunda parte do tema (c. 92-95) está subdividida em duas partes, sendo que os dois primeiros compassos estão com uma mínima com um trilo e duas semínimas (ver figura 8).

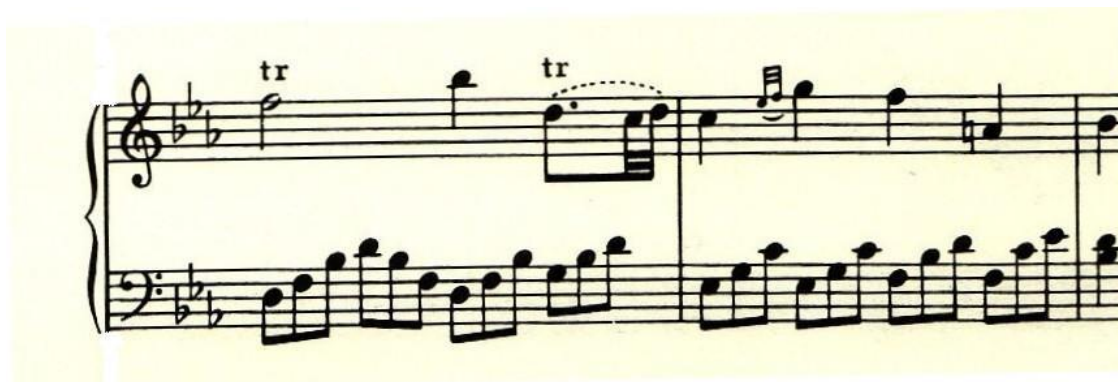


Figura 8: Concerto em Mib Maior de W. A. Mozart, 1º, c. 93- 95. Edição Bärenreiter Urtext

Os dois últimos compassos contêm 4 semínimas que levam à conclusão do tema, semínimas essas que dobram as cordas da orquestra. Para que o lirismo desta passagem fique bem vincado, parece-me oportuno fazer valer todo o potencial do piano moderno. Assim e apesar de não ter articulação escrita a mão esquerda deve ser executada num *legato* de dedos (mesmo que parcial) e até eventual uso de pedal. Não penso que estes dois factores utilizados até de forma conjunta irão descaracterizar o concerto. Uma das hipóteses aparece no editor *Schirmer* que sugere pedal nos dois primeiros tempos, fazendo assim com que a melodia sobressaia desde que utilizado o balanço correcto das vozes. Como já foi referido atrás a articulação em *legato* começa a ser então cada vez

mais utilizada fruto do desenvolvimento dos pianos de então. Ganha então muito em termos de carácter este segundo tema utilizando esta articulação na mão esquerda.

Outra das hipóteses para além do *legato* de dedos (ou até coexistindo com este) será o uso do “fingerpedal” que consiste em prender determinadas notas que se considerem poder ser um suporte importante da estrutura da frase melódica. Neste caso dar-se-ia mais corpo ao baixo da mão esquerda prendendo-o até completar o acorde com as outras notas pertencentes ao mesmo. Isto faz com que a melodia fique mais timbrada devido ao soltar de mais harmónicos. Em termos de carácter, estou mesmo convencido de que a solução menos enriquecedora será aquela em que o intérprete opte por seguir as “leis da articulação” de então, fazendo uma esquerda em *non-legato*. A questão dos abafadores do piano moderno já referida anteriormente fará com que, mesmo que o *non-legato* da esquerda seja muito leve, a melodia da direita se dilua ou que tenha um efeito bastante mais seco, independentemente de todo o peso que se possa usar na mão direita. No *pianoforte* este contexto é substancialmente alterado quer pela clareza do registo médio e grave referida na introdução deste documento, quer pelo maior prolongamento do som quando o dedo deixa a tecla (aqui refiro-me à mão direita). Assim, quer pelo lirismo, quer pelo tipo de articulação que pede, é talvez a passagem do concerto mais indicada para o intérprete poder e dever pôr em relevo todas as qualidades sonoras oferecidas pelo piano moderno. Isto pode acontecer pelo uso do pedal da direita “*sustain*”, pelo uso do *legato* de dedos e pelo uso do “*fingerpedalling*”.

A passagem seguinte (c. 96-103) subdivide-se em duas partes (c.96-99 e c.100-103), funcionando quase como uma coda do 2º tema (ver figura 9).



Figura 9: Concerto em Mib Maior de W. A. Mozart, 1º, c. 92-102. Edição Peters

Nos compassos 96-99, assume o piano um papel quase de solista melódico, pois tem apenas uma melodia na mão direita acompanhada pelas cordas da orquestra em *pizzicato*, e que é quase uma inversão melódica do 2º tema. Mozart vinca bem a importância da nota aguda através da introdução de um *fp* no sítio onde esta aparece.

Como se pode averiguar na fig.7, aparece bem vincada a diferença entre a articulação de *molto legato* e o *staccato* como forma de fazer com que a melodia ganhe dinamismo. Nos compassos 100-101 de destacar o *legato* da mão esquerda em colcheias, devidamente assinalado por Mozart. Esta estabilidade da mão esquerda em conjunto com o dinamismo melódico da mão direita faz com que se sinta um carácter enérgico mas controlado. Nos compassos 102-103 aparece um movimento cadencial bastante enérgico, assinalado pelo *staccato*, e que leva a uma resposta com o mesmo motivo por parte da orquestra com um acompanhamento de piano que deverá ser executado num *non-legato* base. Por um lado ganha o piano em termos de clareza na articulação e funcionará como um bom ponto de apoio para a melodia que passa para a orquestra.

A passagem entre os compassos 128-132 aparece sem qualquer indicação de dinâmica escrita. Apesar disto poderá ser uma hipótese a indicação sugerida pela

4 3 2 1 2 1 5 4 3 2 3 1 4 4 1 2 1 5 1 3 2

p *poco* *a* *poco* *cresc.*

Sendo esta uma passagem só de semicolcheias, não deixa de ter uma condução melódica ascendente. Aproveitando o piano estar sozinho uma utilização do *legato* poderá fazer esta passagem musical ganhar vida e carácter até à nova entrada da orquestra e consequente resolução com o trilo cadencial que assinala o fim da exposição do concerto.

The image displays a musical score for 'The Swan' by Camille Saint-Saëns. It consists of two systems of music. The first system begins with a piano introduction in the left hand, marked with a 'p' (piano) dynamic. The right hand has a whole rest for the first two measures, followed by a melodic line. The second system continues the vocal melody in the right hand, with the left hand providing harmonic support. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The piano introduction is marked with a 'p' (piano) dynamic, and the vocal entry is marked with a 'f' (forte) dynamic.

figura 11: Concerto em Mib Maior de W. A. Mozart, 1º, c. 148-156. Edição Bärenreiter

38

quase imperceptíveis. Isto apesar de psicologicamente funcionar diferente “um arco para cima ou um arco para baixo”.

No que diz respeito ao transporte desta filosofia de composição especificamente para o piano e à luz daquilo que Mozart pretendia para as suas composições, deparamo-nos com uma diferença substancial e bastante pertinente para o tema desta reflexão. Esta diferença prende-se com o facto de no *pianoforte* o som deixa uma pequena ressonância a partir do momento em que se larga a tecla. Este mesmo fenómeno no piano moderno faz o som desaparecer bastante mais rapidamente. Reportando-me ao concerto em análise, isto faz com que, cada vez que aparece uma frase como aquela que se vê entre os compassos 149 e 151 em que as notas estão ligadas duas a duas, soasse no *pianoforte* bastante mais ligado do que no piano moderno. Se se preferir, que a mudança dos “arcos” seria quase inaudível no *pianoforte* e seria bastante mais no piano moderno.

Esta mesma problemática é abordada por Malcolm Bilson em *Knowing the score*. O autor alerta para o facto de ser importante por um lado manter a fluidez na linha melódica evitando possíveis separações sonoras entre os motivos quebrando a linha. Percebe-se que Mozart quis mesmo que este pequeno efeito de separação prevalecesse, pois caso contrário teria ligado o motivo por inteiro como o fez mais à frente. Talvez quisesse dar pequenas *nuances* á linha melódica.

Todos os argumentos técnicos são válidos para que linha melódica seja fluida e não tenha qualquer tipo de pequeninos “cortes” provocados pelo efeito acústico do piano moderno. Este resultado é conseguido através da ligação da mão esquerda ou através do prolongamento com o pedal da última colcheia de cada grupo de 2 fazendo o piano ter um efeito sonoro parecido ao do *pianoforte*.

Os dois seguintes exemplos pertencem já ao 2º andamento deste concerto nos compassos 17 e 37 (Figura 12 e 13)



Figura 12: Concerto em Mib Maior de W. A. Mozart, 2º, c. 13-17. Edição Breitkopf und Härtel



Figura 13: Concerto em Mib Maior de W. A. Mozart, 2º, c.37. Edição Breitkopf und Härtel

Estes exemplos representam a importância do *legato* em padrões de dois em dois ou de quatro em quatro inseridos num contexto em cujo carácter é mais calmo.

A importância da articulação nos instrumentos de corda, o pensamento de Mozart nas suas arcadas e as características do instrumento de tecla da época justificam o porquê de não ligar toda a passagem (quer no compasso 17 quer no compasso 37) como chega até a ser sugerido pela edição *Schirmer*. Mozart opta por separar as ligaduras na passagem, algo muito comum na época, para que a música pudesse respirar (Rosenblum: 1988, 159). Estas serão daquelas passagens em que se deve experimentar o instrumento da época para que se perceba o momento mágico criado por Mozart na maior das suas purezas.

Deve acentuar-se ligeiramente a 1ª e articular a última, separando os motivos de forma quase inaudível (algo bastante natural no *pianoforte*). Recriar este efeito sem perder a magia no piano moderno torna-se algo de bastante complicado. Principalmente no compasso 37 é perceptível o porquê de Schirmer ter sugerido o *legato* em toda a passagem. Tentar interpretar no piano moderno, separando os motivos, sem criar grandes cortes na linha melódica parece uma tarefa de muito difícil execução. A solução passará por fazer durar a última nota da ligadura um pouco mais de tempo. Poder-se-á conseguir este efeito única e exclusivamente com os dedos. No entanto pode e deve utilizar-se o pedal quase como elemento de ligação entre a última figura da ligadura de cada grupo e a primeira do grupo seguinte.

No terceiro andamento, uma análise da entrada do piano, como forma de conclusão deste estudo, é visto. O piano inicia este 3º andamento com um padrão de quatro colcheias sem articulação escrita. Apenas uma das edições, a de Schirmer sugere



Figura 14: Concerto em Mib Maior de W. A. Mozart, 3º, c. 1-4. Edição Schirmer

o legato. (figura 14)

Para concluir, todas as edições são unânimes na ausência de articulação. Como referido anteriormente opta-se pelo uso do *nonlegato* quando nenhum sinal de articulação se encontra escrito. Uma articulação muito *detaché* fará duma passagem como esta algo bastante brilhante, claro e límpido.

Os exemplos acima apresentados abrangem um leque suficiente de casos que representam a realidade sob a qual Mozart compôs este concerto e que ajudarão o intérprete-solista deste concerto conforme me ajudaram a mim a poder interpretá-lo de forma mais fidedigna. Para além disso, penso ter também deixado uma porta em aberto de forma a permitir o intérprete a usar a imaginação de uma forma artisticamente enriquecedora assim que apareça um vazio no que à matéria de articulação diz respeito.

4.3) Contexto Diálogo: Solista/*Ensemble* e Indicações de Dinâmica

Antes de entrar na análise das questões relacionadas com indicações de dinâmica, trarei à discussão algumas questões que me parecem pertinentes na abordagem deste *item*. As condicionantes estilísticas são um exemplo disso. Estas terão influência no emprego e consequente interpretação de sinais de dinâmica existentes nas composições do classicismo e mais concretamente no universo dos concertos para piano contemporâneos ao concerto nº 9 de Mozart.

Para além das características do *pianoforte* do tempo de Mozart, cujas possibilidades sonoras eram muito menores que no piano moderno, há que ter em atenção o contexto da formação orquestral pois esta era substancialmente diferente das formações orquestrais que tocam o repertório clássico nos dias de hoje. À data de composição deste concerto uma formação orquestral que interpretasse este concerto seria composto por: 6 primeiros violinos, 6 segundos violinos, 4 violas d'arco, 3 violoncelos, 3 contrabaixos, 2 trompas e 2 oboés (B.S.: 1957,p. 46). Em contraste acontece hoje nas salas de concerto podermos ver até ao dobro do número de músicos a interpretar este mesmo concerto. Como facilmente se percebe toda a relação de dinâmica, equilíbrio e intensidade do som fica afectada. Como consequência fica também afectada a relação entre solista - orquestra e respectivo equilíbrio do som entre estes dois elementos.

Para além disto, havia ainda a questão da afinação da orquestra e do piano. Os instrumentos afinavam numa frequência mais baixa o que fazia com que a intensidade do som também baixasse (nesta altura afinava-se o lá 4 a 435mhz (B.S. 1957, *ibidem*)

Naquela altura, um *f* do *pianoforte* seria apenas suficiente para se fazer ouvir juntamente com um *p* da orquestra. Quando o piano aparece a tocar ao mesmo tempo da orquestra, esta tem na maioria das vezes acompanhamentos em forma de *pizzicato* ou em forma de pequenos apontamentos melódicos. Poderá pontualmente ter outro tipo de textura mas será sempre executado em *p*.

A utilização da formação orquestral moderna e do piano moderno, obriga o intérprete-solista e os intérpretes da orquestra a terem alguns cuidados na forma como executam uma obra deste estilo no que aos aspectos da dinâmica diz respeito. Um *forte* num concerto para piano de Mozart não deve soar nunca como um *forte* de um dos concertos para piano de Rachmanninoff. Estilisticamente exige-se uma certa leveza, um nunca pesar muito as interpretações.

Por altura de composição do concerto nº 9, a forma de escrita implicava que o compositor se concentrasse em dar mais indicações que tinham como objectivo o de fazer com que o intérprete seguisse fiel ao carácter da peça do que propriamente indicações de dinâmica pura. Nesta altura carácter e dinâmica estão interligados na interpretação de uma obra. Apesar das poucas indicações dinâmicas existentes no concerto K. 271 (e na generalidade dos Concertos para piano de Mozart), pressupõe-se um uso rico e variado das possibilidades dinâmicas principalmente no que ao solista diz respeito.

Estas observações serviriam mais para enfatizar determinado carácter que o compositor pretendia para a obra do que explorar extremos sonoros do piano ou da orquestra. A sublinhar isto os testemunhos de Leopold Mozart (1719-1787) e de Daniel Gottlob Türk (1756-1813) sobre esta temática e que respectivamente transcrevo a seguir:

Sempre que um forte está escrito na partitura, deve a nota ser tocada com moderação, sem floreios descabidos especialmente quando esse forte acontece no acompanhamento de uma parte solista. Muitos músicos têm tendência para exagerar neste forte. O efeito/contexto criado tem que ser levado em linha de conta. Uma nota pode pedir um acento forte, às vezes um acento moderado e ainda pode pedir apenas um quase inaudível (...)
(...)composições com um carácter divertido, entretido, vivo, sublime, orgulhoso, corajoso, sério, impetuoso, selvagem, furioso, e todas as demais requerem um determinado nível de intensidade de som. Este nível de intensidade deve até ser aumentado ou diminuído dependendo se o sentimento ou a paixão está representada de forma mais intensa ou mais moderada...em cada composição própria diferentes gradações de som são necessárias sendo que todas elas têm que estar numa relação harmoniosa com o todo. Um forte num allegro furioso tem que soar consideravelmente mais alto do que no allegro no qual prevalece apenas um nível moderado de alegria, etc.

*Composições com um carácter gentil, inocente, naif, suplicante, terno, triste, melancólico e todas as demais requerem uma execução mais suave. O nível de intensidade de som deve contudo corresponder cuidadosamente ao sentimento que está a prevalecer e por isso é diferente na maioria dos casos acima nomeados (...)*¹⁷

(Rosenblum, 1988, p. 61)

¹⁷ Wherever a forte is written down, the tone is to be used with moderation, without foolish scrapings, especially in the accompaniment of a solo part. Many either omit to do a thing altogether, or if they do it, are certain to exaggerate. The effect must be considered. Often a note demands a strong accent, at other times only a moderate one, and then again one which is hardly audible.(...)Compositions of a cheerful, joyous, lively, sublime, splendid, proud, bold, courageous, serious, fiery, wild, furious, and the like, character all require a certain degree of loudness. This degree must even be increased or decreased according to whether the feeling or passion is represented more intensely or more moderately....in each composition itself different gradations are again necessary, all of which must be in a suitable relation to the whole. A forte in an *allegro furioso* must therefore be considerably louder than in an *allegro* in which only a moderate degree of joy prevails etc. Compositions of a gentle innocent, naive, pleading, tender, moving, sad, melancholic and the like character all require a softer execution. The degree of loudness however must correspond accurately to the prevailing sentiment and therefore is different in most of the cases just named

Existem duas distinções que se levaram em linha de conta para tornar esta análise mais suportada. Rosenblum refere que dinâmicas absolutas que seriam aquelas que indicam áreas específicas do som como o *f* ou o *p*. Indicações como *espressivo*, *piu forte* ou *piu piano* ou alguns acentos e ainda outros termos cujos níveis de som são determinados pelo seu ambiente momentâneo são consideradas por Rosenblum como sendo dinâmicas relativas. *Crescendo*, *diminuendo*, *mancando* e termos similares são dinâmicas graduais. Na música de Mozart é difícil encontramos dinâmicas graduais sendo que neste concerto não existem de todo. Quanto às relativas encontramos desde *piano* a *forte*. Contudo como já foi dito no capítulo da articulação Mozart escreveu relativamente poucas indicações de dinâmica fazendo dos sinais de articulação a forma de tentar transmitir o carácter das suas obras. Um excelente complemento a esta definição de Sandra P. Rosenblum é dada por Howard Ferguson que faz a distinção entre Inflexões dinâmicas e dinâmicas estruturais. Inflexões dinâmicas estão inerentes à música vocal, à inflexão natural da melodia baseando-se no pressuposto da voz. É difícil não cantar numa nota que se situe num registo agudo mais forte do que a mesma nota uma oitava abaixo. Para pensar questões de dinâmicas pensa-se na cadência natural da voz. Se numa passagem do concerto aparece uma escala num movimento ascendente de duas oitavas nada estando indicado na partitura aumentar-se-á o volume de som até à nota mais aguda. Dinâmicas estruturais são aquelas que espelham o contraste entre uma melodia e o conjunto de vozes que suporta essa melodia. A melodia terá forçosamente que sobressair sendo que para tal é necessário um aumento da intensidade de som desta ou uma diminuição da intensidade de som da estrutura de vozes que a acompanha.

Há outros factores que têm que ser levados em linha de conta no estudo das dinâmicas no classicismo como por exemplo a harmonia. Um acorde com intervalos dissonantes é normalmente tocado forte ou acordes que aparecem de forma surpreendente. Outra questão pertencente ao âmbito da harmonia prende-se com o facto de Mozart raramente escrever um acorde com muitos sons para conseguir um efeito de uma massa de sons mas sempre pensando numa transparência, clareza e ligeireza de som. Mesmo num acorde com muitos sons o *pianoforte* não perdia a sua “identidade sonora” caracterizada pelo som nítido e límpido fosse uma nota com um registo muito grave ou uma nota com um registo muito agudo. Tal nem sempre acontece no piano moderno.

O caso do Concerto nº 9 pertence ao grupo de obras onde muito poucas indicações de dinâmica se encontram na partitura. Os diversos contrastes na textura instrumental que caracterizam este Concerto de Mozart fazem com que este tenha contido nele uma representação de um ambiente teatral com bastante dinamismo. No fundo funcionando como uma ópera sem palavras. Neste contexto dramático o solista tem um papel quase “bipolar” na medida em que se pode dividir entre uma parte caracterizada por mais movimento, alegria e virtuosismo do 1º andamento. Depois temos o contraste no 2º andamento com o drama e a textura menos densa sublinhada pela tonalidade de dó menor (relativa de Mib Maior). Por fim, no 3º andamento temos quase que uma mistura das duas personalidades. Esta mistura está bem vincada na representação um lado dinâmico, alegre e virtuoso existente na forma *rondo* e um carácter mais dramático, melancólico e sonhador análogo ao do 2º andamento existente na forma *minuetto*.

As pouquíssimas indicações de dinâmica escritas pelo próprio Mozart no Concerto K. 271 são indicações de dinâmica absoluta. Mozart usa principalmente indicações de *f* e de *p* neste concerto como de resto também faz na maioria das suas obras. Existem estudos que mostram que, por exemplo, nas sonatas para piano 86% das dinâmicas usadas são absolutas (Rosenblum: 1991, 60), facto que é bastante evidente neste concerto.

Allegro Datiert (Salzburg), Januar 1777

Figura 15: Concerto em Mib Maior de W. A. Mozart, 1º, c. 1-6. Edição Breitkopf und Härtel

Na entrada do concerto existe a indicação de *forte* da orquestra e *forte* no *pianoforte* respondendo à entrada da orquestra. Logo a seguir acontece uma repetição do mesmo motivo sem qualquer indicação de dinâmica. “Quando uma ideia musical é repetida é costume tocar a repetição mais suave quando a ideia principal é tocada em forte. Por outro lado a repetição pode ser tocada com intensidade de som mais alta especialmente se o compositor a tornou mais viva através de pequenas elaborações ou variações” (Rosenblum, 1988, 66-67). Assim, optei pela repetição mais piano dado que a parte escrita no piano é rigorosamente igual na primeira e na segunda vez. De modo semelhante acontece no 3º andamento nos compassos 196-199, 204-208 em que o motivo repete 3 vezes indicando Mozart aqui um *f*, na segunda vez *p* e da terceira vez um *pp* (das pouquíssimas vezes que aparece um *pp* neste concerto).



Figura 16: Concerto em Mib Maior de W. A. Mozart, 1º, c. 195-208. Edição Bärenreiter Urtext

Nos compassos 63-69 é repetida a entrada do concerto na parte da orquestra e do piano. O piano aparece desta vez com algumas alterações/variações e aproveito estas variações para aumentar um pouco a intensidade de som (suportando-me também naquilo que transcrevi de Türk) preparando o motivo temático seguinte no piano solo. As passagens que me proponho analisar em termos de dinâmica são a secção que corresponde ao 2º tema (compassos 88-96) e a seguinte (compassos 96-102).

Mozart — Piano Concerto No. 9 in Eb Major

The image shows a page of a musical score for Mozart's Piano Concerto No. 9 in Eb Major, measures 92-102. The score is for Piano I and Piano II. Piano I has a melodic line with trills and ornaments, while Piano II provides harmonic support with chords and arpeggios. Dynamics include forte piano (fp) and piano (p). The score is in E-flat major and 4/4 time. The page number 6 is in the top left corner.

Figura 17: Concerto em Mib Maior de W. A. Mozart, 1º, c. 92-102. Edição Peters

Nos compassos 88-96 temos uma linha melódica acompanhada por acordes arpejados na esquerda. Implicitamente a melodia tem uma ascensão progressiva na sua linha de condução sendo que quando alcança o fá4 passa a ser acompanhado pela orquestra estando esta num registo *piano*. Apesar de não aparecer indicação de dinâmica nenhuma entramos num registo *piano* vindos dos dois compassos anteriores. Sendo que esta é uma passagem mais “lírica” conforme já explicado no capítulo sobre articulação era comum uma intensidade mais repousada. A inflexão natural da melodia no piano permite que haja um *crescendo* natural em termos de intensidade de som ao longo dos três compassos seguintes. Esta terá sido também a intenção de Mozart. A comprová-lo está o facto de Mozart ter escrito *forte* na anacrusa do compasso 92 e até reforçado a passagem com a entrada da orquestra ainda que esta entrada se encontre em *piano*. Nesta passagem há que ter em atenção a dinâmica da mão esquerda. Estruturalmente a melodia deve ser realçada neste caso através de um abaixamento de volume do acompanhamento. O registo médio/grave do piano moderno é pouco claro e atinge facilmente uma intensidade de som que pode “ocultar” ou retirar magia à linha melódica

que normalmente aparece no registo médio/agudo. Esta distinção acontecia mais naturalmente no instrumento antigo pois o registo grave tinha as características que tornavam o som mais “limpo e puro”. Em passagens análogas há também que ser levado em linha de conta o uso do pedal como condicionante da intensidade dinâmica. Sobre este aspecto específico do uso do pedal debruçar-nos-emos no capítulo seguinte. Polifonia não é uma das características principais do classicismo mas antes uma linha melódica acompanhada que deve sobressair. O acompanhamento tem que estar dinamicamente presente num plano nunca superior ao da melodia principal. Os sinais de dinâmica fazem muito mais falta na parte da orquestra do que na parte do solo. O maestro serviria como moderador nas dinâmicas na orquestra. No fundo no acompanhamento de um solista tinha que haver um regradar da intensidade no *tutti* da orquestra. Isto leva-nos à entrada do piano no 2º andamento do concerto nº 9. A orquestra faz o tema principal que dura até ao compasso 16 e pega do tema, dá a entender que fará uma repetição do mesmo mas desenvolve-o modulando para Mi b Maior no compasso 24.



Figura 18: Concerto em Mib Maior de W. A. Mozart, 2º, c. 14-19. Edição Bärenreiter-Urtext



Figura 19: Concerto em Mib Maior de W. A. Mozart, 1º, c. 20-24. Edição Bärenreiter-Urtext

Desta vez contudo o piano entra a fazer uma melodia que funciona como um solo melódico sobreposto ao tema da orquestra. Em termos de junção é muito difícil fazer ouvir-se o piano nestes termos. Quando o *pianoforte* toca ao mesmo tempo com o acompanhamento da orquestra, não restava outro remédio aos compositores que não fosse o de escrever a parte de orquestra em *p*, ou escrever a parte de orquestra em *pizzicato*. Mesmo assim o *pianoforte* aparecia quase sempre com dinâmica *f* sempre que acontecesse junção com orquestra. Isto tem a ver com a atenção prestada pelos compositores à pouca possibilidade em termos de volume de som que o *pianoforte* apresentava. Esse mesmo cuidado estava ainda mais implícito na escrita das dinâmicas para a orquestra. Se por vezes as dinâmicas eram deixadas ao livre arbítrio dos solistas, no caso da orquestra havia uma atenção ao facto de que os vários músicos que compunham as orquestras tinham que seguir um caminho uniforme no que às dinâmicas dizia respeito. Neste princípio do segundo andamento e para além da dinâmica *p* indicada, aparece ainda a indicação *com sordino* para a utilização de surdina nos instrumentos de orquestra e que se vai manter ao longo do andamento todo. Este pormenor é inovador e ajuda ao equilíbrio do som quando a orquestra e o instrumento solista juntam. Toda esta conjunção de factores, ajuda a criar um momento com um carácter “mágico” aquando da entrada do piano. Na interpretação no piano moderno o

som neste registo adquire mais brilho tornando fácil por um lado exprimir o *cantabile* mas correndo o risco de tornar o canto “directo” demais. O uso pedal *una corda* e ajuda em alguns momentos a tornar o carácter mais dramático, tenebroso e sofrido que o andamento pede.

O tema da dinâmica, juntamente com o da articulação, numa interpretação historicamente informada é talvez o que mais controvérsia levanta entre intérpretes, musicólogos e investigadores. Estilisticamente será talvez o mais adequado encarar dinâmica no classicismo como intrinsecamente ligada ao carácter na medida em que o volume de som era limitado pela natureza organológica dos instrumentos da época. Assim sendo e ainda que este concerto nº 9 também neste campo da dinâmica peça alguma irreverência e versatilidade por parte do intérprete características como leveza, clareza e sobriedade na condução das linhas melódicas deverão estar presentes numa interpretação convincente.

4.4 Ornamentação

A ornamentação nas obras de Mozart e sua correcta interpretação é um tema muito ambíguo. A obra musical de Mozart encontra-se num período de transição no que a este tema diz respeito. Leopold Mozart escreveu em 1756 *Versuch einer gründliche Violinschule* que continha algumas linhas mestras sobre este assunto e mais tarde toda a teoria musical até então foi compilada por Türk no seu tratado *Klavierschule* de 1788 e por Muzio Clementi em 1801 no *Art of playing the pianoforte*. Neste intervalo de tempo há alguma falta de informação sobre a ornamentação (Ferguson: 1975,119)

Existe um dinamismo artístico que coloca em questão tudo aquilo que era assumido como regra pelo senso comum na execução dos ornamentos. Compositores como Mozart não deixaram indicações específicas quanto à ornamentação pelo que só uma análise cuidada da sua obra musical para piano permite tirar algumas ideias que mesmo assim podem não ser conclusivas em absoluto.

Existe também uma ideia geral na comunidade de musicólogos de que Mozart terá dado alguma liberdade aos intérpretes das suas obras no que diz respeito à execução dos ornamentos (Badura Skoda: 1976, 69). A base estética da ornamentação exige do intérprete alguma espontaneidade e perspicácia no entendimento musical pelo que apesar de alguns musicólogos darem indicações sobre a forma de executar

ornamentação não existe unanimidade sobre a correcta performance dos mesmos. Existem até correntes estéticas mais ousadas que defendem uma total espontaneidade do intérprete para a execução da ornamentação em concerto. Regras inflexíveis existem apenas na teoria. A arte é algo de dinâmico que evoluiu precisamente das excepções a este tipo de regras.

No séc. XVIII, os trilos começam normalmente no tempo e com a nota acima daquela que se encontra escrita. Por vezes, existem notas mais pequenas escritas na partitura que servem de conclusão ao trilo e ligação à nota seguinte. Existem outros casos onde essas notas se encontram no tamanho normal perfeitamente inseridas como uma célula rítmica normal. No entanto, em muitos casos estas notas encontram-se omissas. Prevalece nesses casos a perspicácia musical do intérprete como referido por C.P.E. Bach (1714-1788):

Um ouvido médio conseguirá sempre perceber se as notas de conclusão devem ou não ser usadas (Ferguson: 1975, 121)¹⁸

Já no tempo de Mozart havia excepções no que diz respeito ao começo dos trilos. Os trilos deveriam começar na nota escrita não deviam começar na nota superior quando:

- quando se encontram no seguimento de uma descida em graus conjuntos de uma melodia;
- alguns dos trilos que se encontram no seguimento de uma subida em graus conjuntos de uma melodia;
- alguns trilos extensos em secções não cadenciais onde o propósito é o enfatizar o papel dessa nota;
- trilos nas notas dissonantes para sublinhar a importância dessa mesma dissonância;
- trilos no baixo especialmente os mais extensos que ficariam mais fragilizados com uma nota auxiliar superior;
- por vezes numa série de trilos encadeados que podem formar melodias;
- quando se provar que a nota superior pode ser inconveniente por outras razões técnicas (formar oitavas ou quintas paralelas, etc). (Rosenblum: 1988, 245)

¹⁸ An average ear can always tell whether closing notes should be used or not.

Baseado nestes princípios farei uma pequena abordagem da ornamentação do primeiro andamento no que aos trilos diz respeito escolhendo algumas passagens representativas. Logo no princípio do Concerto aparece um trilo onde segundo a 1ª exceção acima mencionada não se aplica no seu começo com a nota auxiliar superior. Encontra-se no encadeamento de uma melodia descendente e como tal deve começar no tempo e na nota principal.

Outra particularidade reside na não escrita das notas de conclusão do trilo em três das edições por mim analisadas. A exceção está na edição *Schirmer* que escreve as ditas notas. Em todas as gravações por mim ouvidas dos mais distintos pianistas era unânime a forma como terminavam este primeiro trilo, ou seja, com as notas de conclusão. Não era consensual a forma como começavam este mesmo trilo. Alguns intérpretes começavam na nota principal e outros na auxiliar superior. Segundo a minha interpretação este primeiro trilo do compasso 3 deve ser então executado conforme a figura 20:

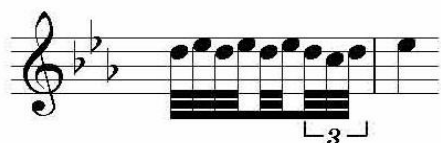


Figura 20: forma de execução do trilo do c. 3

Da mesma forma e como se trata do mesmo tipo de exceção à regra, assim deve ser executado o trilo do compasso 62 e compasso 102 que contêm desta vez as notas a concluir a frase.

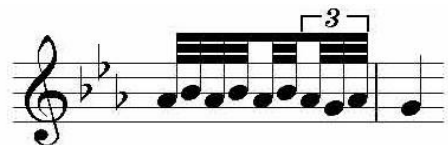


Figura 21: forma de execução do trilo do c. 62

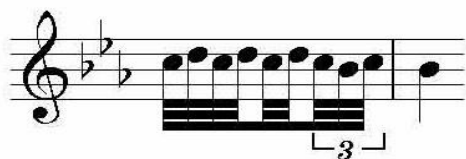


Figura 22: forma de execução do trilo do c. 102

Os compassos 70, 72, e 74 não fazem parte deste grupo de exceções tendo obrigatoriamente que começar com a nota auxiliar superior (execução do trilo na figura 23) sendo também o caso dos trilos nos compassos 127 (ver figura 24)

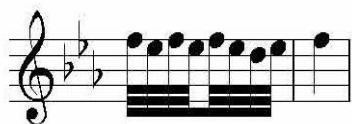


Figura 23: forma de execução do trilo do c. 70

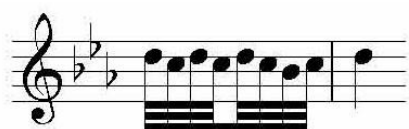


Figura 24: t forma de execução do trilo do c. 127

No compasso 92 aparece o caso em que trilo deve começar na nota principal devido à dissonância que o fá da mão direita cria com o mi bemol do baixo (intervalo de segunda maior). Este trilo fica activo dois tempos querendo realçar a dissonância criada.

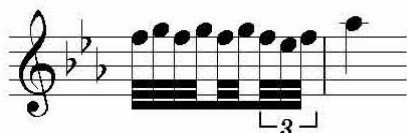


Figura 25: forma de execução do trilo do c. 92

No resto do andamento haverá um conjunto de situações análogas às que apresentei pelo que entendo ser a amostra por mim apresentada suficientemente abrangente.

4.5 Emprego do pedal

Por altura da composição deste Concerto nº 9 era desenvolvido um mecanismo nos instrumentos de tecla de então que permitia que o som emitido aquando do ataque à tecla se prolongasse mesmo depois do dedo deixar a tecla. Este mecanismo é hoje conhecido como o pedal *sostenuto*. Numa primeira fase foi adicionada uma alavanca

que era accionada pelos joelhos que parava o movimento dos abafadores impedindo o contacto destes com as cordas. Esta inovação permite aos intérpretes e compositores de então a descoberta de um novo universo tímbrico por explorar, universo este que enriqueceria consideravelmente as *performances* da época.

O contexto estilístico em que, o acima mencionado mecanismo, era usado pelo intérprete nas suas actuações na época era completamente diferente do actual. Vivia-se num período de transição no contexto cultural, musical e principalmente que aos instrumentos de tecla dizia respeito. O monopólio do cravo como instrumento de tecla nas salas de concerto há muito que se encontrava ameaçado pela gradual conquista de mercado do *pianoforte*. O desenvolvimento acelerado do *pianoforte*, o seu fabrico cada vez mais massificado e o aperfeiçoamento sonoro do mesmo faz com o que o cravo perca progressivamente o seu domínio nas salas de concerto. O cravo continha nele mecanismos que permitiam alterar os registos de som modificando ligeiramente o seu timbre.

A adição de um novo mecanismo para libertar os abafadores no *pianoforte* (damperstop - que hoje em dia corresponde ao nosso pedal *sostenuto*) serviria para que este instrumento ganhasse não tanto em intensidade de som mas sim uma maior possibilidade tímbrica provocada pela libertação de harmónicos dando assim continuidade a esta filosofia de poder alterar timbricamente o instrumento em plena execução. No caso específico do *pianoforte* o objectivo desta nova funcionalidade seria aumentar um pouco a sua intensidade de som e por outro lado (seria isto que mais fascinava os compositores e intérpretes de então) era a cor nova que o som ganhava através da audição dos harmónicos das notas. Há já relatos desta altura que chamam a atenção para o cuidado que deveria haver em não misturar acordes dissonantes no mesmo pedal (Ferguson:1979, 151).

As características do piano moderno impedem que o uso do pedal seja feito nos mesmos moldes em que o tal *damperstop* terá sido utilizado. Isto acontece devido à diferente intensidade de som dos instrumentos e principalmente pela diferente duração do som num e no outro quando o abafador é libertado. A onda de som relativamente curta provocada quando uma determinada nota é tocada no *pianoforte*, bem como o carácter menos “claro” do registo médio/grave do piano moderno faz com que os cuidados no uso do mesmo tenham que ser redobrados. É deturpado por vezes o verdadeiro fundamento do uso do pedal caindo os intérpretes de hoje em dia vulgarmente nas malhas de uma amálgama de som sem sentido justificando com a

necessidade de criar um bom *legato* ou colocar o piano timbricamente ao nível de uma orquestra sinfónica.

É preciso algum cuidado para evitar nas composições do Classicismo efeitos que pertencem a música de períodos posteriores. A abordagem do uso do pedal no Classicismo numa prática performativa num piano moderno é um *item* que não é consensual entre historiadores, intérpretes e estudiosos.

A forma mais segura de encontrar o uso mais apropriado do pedal sostenuto na música antiga é começar a estudar a peça proposta sem pedal. Tendo conseguido atingir o fraseado e o timbre que a música pede, o intérprete pode adicionar algum pedal que pode ser necessário para questões tímbricas tendo o cuidado necessário para não contradizer nem encobrir o fraseado que já adquiriu sem o uso do mesmo ¹⁹ (Ferguson: 1979, p. 162)

O caminho descrito por Ferguson é um caminho possível e possivelmente o mais adequado à interpretação fidedigna de uma obra do classicismo. O mecanismo do pedal *sostenuto* tem forçosamente um efeito diferente nos pianos antigos e nos pianos modernos. Este facto faz com que algumas indicações respeitantes ao uso de pedal tenham que ter a necessária adaptação a uma nova realidade acústica. Uma passagem numa obra de Mozart ou Haydn estando indicada com um *open pedal* nunca poderá ser interpretada com um único pedal no piano moderno sem que haja uma mudança. Executando este tipo de passagens no piano moderno com um meio pedal ou com um trémulo de pedal terá um efeito semelhante àquele que seria pretendido por Mozart ou por Haydn.

Mozart raramente escreve indicações de como utilizar o pedal nas suas composições. Este facto chegou a fazer com que vários investigadores da área da música encarassem a possibilidade de Mozart não ter usado pedal nas suas interpretações pianísticas. É hoje sabido que ele está perfeitamente familiarizado com o sistema de libertação dos abafadores instalado por debaixo do teclado sendo activado pelos joelhos. Há factos como a carta a seu pai em 17 de Outubro de 1777 que mostram

¹⁹ The safest way to find the proper use of the sustaining pedal in early music is to begin by playing a piece without any pedal at all. Having achieved the phrasing that the music demands the player can then add any touches of pedal that may be required for purposes of colour being careful not obscure nor contradict the phrasing he has already obtained.

a total identificação de Mozart com este sistema nos pianos fabricados por Andreas Stein.

Há também uma outra possível justificação do não uso do mecanismo de libertação dos abafadores por Mozart. O compositor terá tido ao seu dispor um outro tipo de piano com um mecanismo parecido com uma pedaleira ligado a cordas dentro de uma outra cauda de piano encostada ao chão e instalada paralelamente à cauda tradicional do piano. Este sistema era conhecido como *pedal board*. Mozart terá utilizado este sistema com bastante frequência nas suas interpretações e terá até composto para esta adaptação como refere o manuscrito do Concerto para piano e orquestra em Ré menor. K. 466. A utilização da *pedal board* com os pés poderia tornar-se incompatível com a utilização dos joelhos no outro mecanismo de libertação dos abafadores.

Outra técnica para prolongar o som muito utilizada desde o período Barroco e que se estende até ao Classicismo é o pedal com os dedos (*Fingerpedalling*). Ao tocar determinadas notas os dedos deveriam prender essas mesmas notas fazendo com que elas tenham uma duração superior à sua duração real. Este tipo de artefacto era utilizado frequentemente em passagens com um padrão rítmico constante contendo uma linha melódica facilmente reconhecível ou nas notas mais importantes de um acorde. Na grande maioria das vezes esta melodia está presente na parte forte do tempo.

Outro dos subterfúgios são as notas de acordes quebrados que fazem parte de um acompanhamento por exemplo num baixo de Alberti. À data de composição deste Concerto era frequente prender a primeira e também a terceira semicolcheia até que a quarta semicolcheia fosse tocada. Isto acontecia quando se tratava de um baixo de Alberti. Também, os acordes quebrados levam a tradição do *fingerpedal* desde o barroco até ao classicismo. Sobre este assunto Türk deixou relatado que:

“ *A ligadura sobre acordes quebrados significa que a primeira, a segunda e a terceira nota se mantêm em baixo até que a quarta seja tocada*”²⁰(Rosenblum:1988,157)

Para a análise de algumas passagens chave do concerto nº 9 tentarei com que todas estas considerações sobre o uso do pedal atrás tecidas sirvam para justificar

²⁰ The slur over broken chords means that the first, the second and the third notes must remain down until the fourth has been played.

algumas das decisões por mim assumidas relativamente a este *item*. Na verdade e como veremos, evito sempre que posso recorrer ao pedal socorrendo-me do uso dos dedos para prolongar o som. Assim acontece na primeira passagem que me proponho analisar e que se situa entre os compassos 60 e 63. Trata-se de uma passagem com acordes quebrados na esquerda com uma ligadura sobre cada um deles. Facilmente se pode concluir sobre a aplicação do princípio de Türk atrás descrito. Ainda que num instrumento diferente o prolongar do som de cada uma das três primeiras notas até que a quarta toque (desde que tocadas numa intensidade de som não muito alta) cria um efeito que faz com que a melodia sobressaia e ganhe como que uma nova possibilidade tímbrica.

Tem também que se considerar a possibilidade de uso de pedal. Eventualmente numa sala mais seca pôr um meio pedal juntamente com a primeira nota e retirar na terceira. Com uma melodia tão simples e ritmicamente se desenvolve em figuras maioritariamente longas poder-se-á cair no erro descrito por Ferguson de provocar efeitos sonoros não pertencentes a esta realidade. O som torna-se mais baixo, mais misturado e perde a simplicidade que esta passagem requer.

O compasso 69-75 penso que prender a primeira nota do acompanhamento seguindo a linha melódica do baixo será a solução mais eficaz. O acompanhamento tão dinâmico em termos de movimento faz com que um pequeno apoio seja o suficiente e também para suportar timbricamente a melodia da voz superior.

Relativamente ao segundo tema contido entre os compassos 88 e 96 será talvez o sítio onde mais dúvidas se poderão levantar relativamente ao uso ou não uso de pedal ou do prolongamento do som com os dedos. Opto por uma mistura que penso ser harmoniosa entre estas duas técnicas quer com o uso do pedal *sostenuto* quer com o uso do *fingerpedalling*. Conforme indicado na figura 20 uso o pedal no acorde quebrado com a nota longa da melodia correspondente aos dois primeiros tempos de cada compasso. Já no que diz respeito ao terceiro e quarto tempo não uso qualquer pedal deixando a primeira nota do acompanhamento correspondente à parte forte do tempo presa com o dedo. Isto acontece quer pela mudança do padrão do acompanhamento na esquerda quer pela articulação *staccato* na direita que a meu ver ficará bem mais vinculada e correspondendo ao tal estilo operático referido em capítulos anteriores. O

único editor que sugere pedal de uma forma geral neste concerto é o *Schirmer* e nesta



Figura 26: Concerto em Mib Maior de W. A. Mozart, 1º, c. 88-92. Edição Peters.

passagem opta pelo mesmo tipo de pedal (nos dois primeiros tempos) apenas nos compassos 88 e 89.

Neste primeiro andamento há ainda que analisar uma passagem com o baixo de Alberti contida entre os compassos 200 e 208 em que é importante prender a primeira e a terceira nota sublinhando a riqueza harmónica da passagem. Esta variedade harmónica é também original pela quantidade de modulações existentes na passagem e que geram um caminho que cruza várias tonalidades.



Figura 27: Concerto em Mib Maior de W. A. Mozart, 1º, c. 197-202. Edição Peters.

No que diz respeito ao segundo andamento analisarei o que se passa entre os compassos 65 e 72. Ao contrário do que é sugerido na edição *Schirmer*, abduco da utilização de pedal *sostenuto* até ao compasso 69.



Figura 28: Concerto em Mib Maior de W. A. Mozart, 2º, c. 65-73. Edição Peters

Até este compasso, utilizo apenas o pedal com os dedos sustentando as notas em baixo até à última semicolcheia do padrão. Do compasso 69 em diante utilizo apenas um pequeno auxílio do pedal para o *legato* das oitavas no segundo tempo de cada compasso mantendo no primeiro e no terceiro tempo aquilo que faço nos restantes compassos da passagem.

No terceiro andamento, vale a pena observar o tema da entrada. Este tema aparece entre o compasso 1 e o compasso 8 sendo depois repetido pela orquestra entre os compassos 35 e 42. Há uma melodia feita pelas cordas e que, apesar de se poder reconhecer na parte do piano, encontra-se dispersa pela quantidade de colcheias. Dado o virtuosismo da passagem é difícil prender o primeiro mi bemol apenas com os dedos até

ao fá do último tempo de cada compasso. Na interpretação, tento fazê-lo não até ao fá mas retendo um pouco mais do que o tempo que efectivamente demora.

4.6 Estudo e Criação da Cadência

*Por causa da necessidade de inventar rapidamente, as cadências requerem muito mais uma fluência na imaginação (Fertigkeit des Witzes) do que erudição. A sua grande beleza reside no facto de, como alguma coisa inesperada, ela deve impressionar o ouvinte de uma forma leve e penetrante e ao mesmo tempo impelir para o ponto mais alto de agitação da paixão procurada.*²¹ (Badura-Skoda:1957, 219)

O período Clássico traz também consigo associado o florescimento do concerto para instrumento solo e orquestra. No caso do piano, o universo dos concertos solistas ficam muito enriquecidos com as composições de Haydn e de Mozart. Especialmente este último dá um enorme contributo escrevendo 30 concertos para piano e orquestra. Com o desenvolvimento desta forma de composição é retomado o conceito de improvisador que transita da música Barroca. Uma das partes onde o intérprete tem mais importância como criador é na cadência de um concerto. A cadência associava-se ao concerto solista trazendo consigo um carácter de improvisação, de criação, de inteligência e de astúcia por parte do intérprete. Era muito comum o público assistir a concertos deste género apenas para ouvir o que o intérprete faria de novo na cadência. O intérprete como um todo era avaliado não apenas pelo seu virtuosismo mas também pela sua inteligência, pelo seu carácter criador, inventivo. Estas características podiam ser observadas na execução duma cadência.

A cadência de um concerto era então o momento (normalmente perto do final do primeiro andamento) em que a orquestra parava de tocar na harmonia 6/4 com *fermata* e dava o mote ao intérprete para que este brilhasse num solo que se imaginava improvisado e que serviria ao mesmo tempo de resumo das partes ou temas principais do andamento e retardava por outro lado o final do andamento. O intérprete deveria ser

²¹ Because of the necessity of speedy invention, cadenzas require more fluency of imagination (*Fertigkeit des Witzes*) an erudition. Their greatest beauty lies in that, as something unexpected, they should astonish the listener in a fresh and striking manner and, at the same time, impel to the highest pitch the agitation of the passions that is sought after.

capaz de mostrar imaginação suficiente para surpreender os ouvintes. Essa imaginação e criatividade deveriam ser mostradas na forma como o solista fazia desfilar os temas, os motivos temáticos, motivos melódicos ou mesmo secções inteiras. Segundo Türk a cadência deveria conter tudo dentro do inesperado (Mirka:2005, 293). Os tratados musicais de então alertavam contudo para uma moderação dos meios técnicos utilizados por parte dos intérpretes (Mirka, *ibidem*). Não deixa de ser curioso que Türk aconselha à não improvisação, mas sim à memorização e posterior execução do solista.

Mozart não terá escrito cadências para todos os seus concertos. Existem contudo relatos que algumas das cadências escritas por ele apresentavam todo o cuidado posto numa composição o que permite concluir que ele próprio não terá improvisado sempre. Nas cadências mais longas por si compostas terá executado exactamente o que escreveu. Noutros casos e como exímio improvisador que era terá usado as suas cadências como base improvisando depois conforme o momento.

*Na primeira oportunidade vou enviar as cadências e introduções para a minha querida irmã. Ainda não alterei as introduções no rondo pois quando executo este concerto toco sempre o que me ocorre no momento.*²²(B.S.: 1957, 214)

O estilo e carácter da cadência é um assunto que tem sido tema de discussão entre historiadores, investigadores e intérpretes que chega a ter contornos éticos. A grande maioria está de acordo com Badura Skoda quando este escreve que:

*Primeiro digamos que as características estilísticas de um qualquer concerto em determinará também o carácter da sua cadência. É impossível fazer alguma coisa em qualquer estilo que possa ter comparação com a música de Mozart(...)uma cadência num estilo mais tardio (romantismo, impressionismo, etc) não evita uma ofensa ao espírito da composição.*²³
(Badura-.Skoda: 1957, 215)

²² I shall send the cadenzas and introductions to my dear sister at the first opportunity. I have no yet altered the introductions in the rondo, for whenever I play this concerto, I always play what occurs to me at the moment.

²³ Let us say first that the stylistic characteristics of any particular concerto will also determine the character of its cadenza. It is quite impossible to make anything that can stand comparison with Mozart's own music in any style(...) A cadenza in a latter style (romantic, impressionist, etc,) cannot help offending the spirit of the work.

Volto aqui a citar aquilo que Malcolm Bilson respondeu quando lhe perguntei o que mudaria ele na sua interpretação do concerto K. 271 caso o viesse a fazer num piano moderno ao que ele respondeu: “esse cenário não poderia pôr-se nunca porque é inconcebível a ideia de tocar esse ou qualquer outro concerto de Mozart num outro piano que não o *pianoforte* contemporâneo do próprio Mozart. Foi a pensar neste instrumento que Mozart escreveu o concerto” e acrescentou ainda: “Consegue imaginar o 2º de Rachmanninnoff tocado em *Keyboard* ligado a uma mesa de mistura ou com esses apetrechos modernos...? Pois bem, é essa a analogia que faço entre a situação que me pôs e esta outra que imaginei agora”.

A questão que se põe é que, se é considerado um direito adquirido interpretar um concerto num piano moderno que foi originalmente escrito para *clavicembalo* e com uma outra afinação, ou direito adquirido aumentar o número de elementos das orquestras fazendo o volume de som aumentar consideravelmente, não poderá também ser considerada a hipótese de um solista improvisar, compor ou interpretar uma cadência afastando-se estilisticamente do contexto musical? O grau de deturpação da verdadeira intenção de Mozart não será o mesmo ou muito parecido? Da mesma forma que se toma praticamente como adquirido que Mozart interpretaria e utilizaria os novos recursos do piano moderno não podemos também assumir que ele utilizaria as novas técnicas de composição e novos estilos de improvisação numa parte do concerto que estilisticamente até era considerada “livre”? Chick Corea (n. 1941) deambula estilisticamente pelo Jazz nas cadências dos concertos de Mozart, bem como Friedrich Gulda (1930-2000) fez em alguns dos seus concertos.

Existe um outro episódio da minha vida académica que é digna de ser aqui relatada. Um colega pianista alemão (Patrick Baumann) que participava num importante concurso na Bélgica em 2004. Nesse concurso passaram três concorrentes à final. Havia três prémios a distribuir. Na final, deveriam executar um concerto de Mozart com orquestra. Não tendo cadência nenhuma preparada o meu colega transformou o momento da cadência numa “anarquia estilística” que chegou ao extremo da inserção de ritmos latinos contendo motivos melódicos do concerto. A decisão do Júri foi alvo de grande polémica. Nesta edição do concurso, só foram atribuídos dois dos prémios tendo o colega Patrick ficado de fora dos laureados com a justificação de que o que tinha feito era “inadmissível”. Refiro ainda que no Júri deste concurso houve elementos que entenderam que o Patrick seria um génio e que a sua execução do concerto foi a todos os títulos brilhante.

No Concerto que analisamos encontram-se editadas as cadências originais de Mozart e a de Wanda Landowska (1879-1959)²⁴. Apesar de à data da minha interpretação do concerto ter executado a cadência escrita por Mozart, resolvi compor a minha própria cadência cingindo-me ao contexto estilístico Mozartiano.

Segundo Badura Skoda uma cadência de Mozart continha três partes distintas:

- 1) Entrada - que normalmente aparece com um dos temas ou com uma passagem virtuosa.
- 2) Desenvolvimento sequencial dos temas. Normalmente estes temas aparecem sempre com uma separação entre eles. Nunca aparecem interligados sem uma quebra. Nesta parte existem também passagens virtuosísticas com escalas e arpejos.
- 3) Conclusão com um trilo que dá o mote para a entrada da orquestra (B.S. 1957,215-216).

Apesar de não conseguir deixar de contemplar com admiração e de reconhecer arte naquilo que Chick Corea, Friedrich Gulda e Patrick Baumann fizeram, não deixo de reconhecer que depois de várias experimentações (algumas delas bem descontextualizadas do ponto de vista estilístico) a que deixo em anexo foi aquela que me convenceu e que apresento como possível cadência para o 1º andamento do Concerto K. 271.

5) NOTAS DE CONCLUSÃO

Ao longo deste Documento de Apoio, terá ficado comprovado que por muito informada que seja uma *performance* ficará sempre sem uma resposta concreta uma percentagem de perguntas colocadas pelo investigador. O vazio, e por vezes as contradições existentes na informação sobre *itens* como a articulação, as dinâmicas ou a articulação, fazem com que o intérprete possa ser livre e autónomo o suficiente para “cunhar” pessoalmente uma recriação ou interpretação de determinada obra. Mesmo tendo em atenção que os ouvidos dos intérpretes de então estariam muito mais limitados do que os ouvidos dos intérpretes de hoje em dia não deixa de ser curioso o apelo à

²⁴ Editado em Nova Iorque pelo *Broude Brothers* em 1963.

liberdade artística já existente no Classicismo. Disto são exemplos as citações de C.P.E Bach transcrita no capítulo da ornamentação.

Confesso que parti para este trabalho de investigação muito respeitador das convenções estilísticas de então e com o objectivo de transportar essas convenções para o piano moderno, jamais levantando a hipótese de me afastar um pouco desta linha de pensamento no que a *uma performance ideal* dizia respeito. As respostas às perguntas colocadas no capítulo dos objectivos do Como e do Porquê estarão hoje mais claras para mim. Guardo na ideia que estas respostas seriam passíveis de sofrerem mutações, caso esta investigação se alargasse mais no tempo.

A investigação patente nos capítulos como o da dinâmica ou da articulação têm conclusões mais evidentes do que aquelas que se encontram nos capítulos da cadência ou do carácter/tempo. O capítulo que escrevi da cadência foi substancialmente alterado depois da entrevista com Malcolm Bilson. A afirmação por este proferida na entrevista em Maio de 2008 (Caçote: 2008), de que se recusava a conceber uma interpretação deste concerto num outro piano que não o *pianoforte* (alegando a deturpação do verdadeiro conceito estilístico Mozartiano), fez com que eu aprendesse a respeitar hoje as visões mais radicais de arte performativa.

É hoje minha convicção que, se determinados recursos, sejam organológicos ou técnicos existem e estão ao dispor de um intérprete, estes devem ser utilizados mesmo que sejam um pouco diferentes dos recursos existentes à data de composição de uma obra. É normal que os diferentes recursos utilizados exijam outras técnicas e outros meios para que determinado carácter possa ser reproduzido sem prejuízo estilístico da obra. Utilizando os recursos históricos, o ponto de equilíbrio entre as duas vertentes - *performance* no piano Stein ou no piano de Steinway - faz entender que nem tudo estará escrito numa partitura. O essencial será a alma, a personalidade artística de quem interpreta. O reconhecimento desta identidade artística numa recriação ou interpretação só estará ao alcance daqueles que, estando historicamente informados, não deixem de “cunhar” pessoalmente a sua performance. Foi o que tentei fazer na performance deste concerto K. 271.

6) BIBLIOGRAFIA

Livros e capítulos de Livros:

- Badura-Skoda, Paul & Eva (1957), *Interpreting Mozart at the Keyboard*. Wien: Eduard Vancura Verlag.
- Chiantore, Luca (2001) *Historia de la tecnica pianistica*. Madrid: Alianza Editorial.
- Cortot, Alfred (1986) *Curso de interpretação*. Brasília, DF: Ed. Musimed.
- Ferguson, Howard (1979) *Keyboard Interpretation*. London: Oxford University Press.
- Grout, Donald e Palisca, Claude V. (1994) *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva.
- Leimer, H. e Giesecking, W. (1930) *Modernes Klavierspiel*. Mainz: B. Schott's Söhne.
- Rosen, Charles (1971) *The Classical Style Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: The Viking Press
- Rosenblum, Sandra (1988) *Performance Practice in Classical Piano Music: Their Principles and Application, Foreword by Malcolm Bilson*. Bloomington: Indiana University Press.

Artigos:

- Badura-Skoda, Paul (Apr., 2002) "Mozart without pedal?" in *The Galpin Society Journal*, Vol.55, pp. 332-350.
- Badura-Skoda, Paul (Nov. 1984) "Playing the early piano" in *Early Music*, Vol. 12, No. 4, *The Early Piano I*, pág. 477-480.
- Cavett-Dunsby, Esther (1988) "Mozart's codas" in *Music Analysis*, Vol. 7, No. 1. Blackwell Publishing, pág. 31-51.

- Kindermann, William (Nov. 1991) "Subjectivity and Objectivity in Mozart Performance" in *Early Music*, Vol. 19, No. 4, *Performing Mozart's Music I*, pág. 593-600.

- Marinho, Helena (2007) "Interpretação Historicamente Informada em Portugal: Discursos e Equívocos" in *Interpretação Musical, Teoria e Prática*, Coordenação de Francisco Monteiro e Ângelo Martingo. Lisboa: Edições Colibri.

- Mirka, Danuta (Spring, 2005) "The Cadence of Mozart's Cadenzas" in *The Journal of Musicology* Vol. 22, nº 2. University of California Press, pág. 292-325.

- Neumann, Frederick (1993) "Dots and strokes in Mozart" in *Early Music*, vol. 21. Oxford University Press, pág. 429-435.

- Riggs, Robert (1997) "Mozart's notation of staccato articulation: A new appraisal" in *The Journal of Musicology*, vol. 15 nº 2, pág. 230-277.

- Sroka, Marek (2007) "The music collection of the former Prussian State Library at the Jagiellonian Library in Krakow, Poland: Past present and future developments" in *Library trends*.

Edições:

- Mozart, W. A. (1976) *Konzert in Es für Klavier und Orchester, N° 9 'Jeunehomme'*, KV. 271. Kassel: Bärenreiter-Verlag. Revisto e editado por Christoph Wolff.

- Mozart, W. A. (2001) *Konzert in Es für Klavier und Orchester, N° 9 'Jeunehomme'*, KV. 271. Wiesbaden, Leipzig, Paris. Breitkopf und Härtel. Revisto e editado por Cliff Eisen e Robert Levin.

- Mozart, W. A. (S.D.) *Konzert in Es für Klavier und Orchester, N° 9 'Jeunehomme'*, KV. 271. Frankfurt, London, New York. C. E. Peters. Revisto e editado por Edwin Fischer e Kurt Soldan.

- Mozart, W. A. (1946) *Konzert in Es für Klavier und Orchester, N° 9 'Jeunehomme'*, KV. 271. New York. G. Schirmer. Revisto e editado por Isidore Philipp.

Gravações de Áudio e de Vídeo:

CDs:

Bilson, Malcolm e Gardner, Elliot J. (1984): *Konzert in Es für clavier und Orchester, n° 9 “jeunehomme”*.Hamburg. polydor international

DVDs:

-Bilson, Malcolm (2005) *Knowing the score*. DVD. Ithaca, NY: Cornell University.

Recursos da Internet:

- www.youtube.com/watch?v=hIkk3IPuoOU acedido em 17/07/2010.
- www.buzzgrimespianos.com/page2.html, acedido em 09/09/2010.
- www.realsamples.net, acedido em 09/09/2010.
- http://en.wikipedia.org/wiki/Isidor_Philipp, acedido em 08/11/2010
- http://en.wikipedia.org/wiki/Christoph_Wolff, acedido em 08/11/2010
- http://en.wikipedia.org/wiki/Robert_D._Levin, acedido em 08/11/2010
- http://en.wikipedia.org/wiki/Cliff_Eisen, acedido em 08/11/2010
- <http://www.worldcat.org/identities/lccn-n85-367816>, acedido em 08/11/2010

7) ANEXOS

7. 1) Cadência Composta pelo Autor

7. 2) Gravação do Concerto em Mib, K. 271, de Mozart, pelo Autor, Maestro David Wyn Lloyd e a Orquestra de Cordas do Departamento de Comunicação e Arte, da Universidade de Aveiro

7.3) Transcrição da entrevista com Malcolm Bilson (Abril de 2008)

Cadência

do Concerto K. 271 - 1.º Andamento - W. A. Mozart

Nuno Caçote



2

10

14

18

22

26

29

32

3

35

rall.

39 **Tempo**

43

47

rall.

Tempo

7.3) Transcrição da Entrevista com Malcolm Bilson (Abril de 2008)

Nuno Caçote: Boa tarde, e antes de mais muito obrigado por ter aceite este convite para ser meu entrevistado. Como sabe, sou um estudante de Mestrado e estou a efectuar um trabalho de investigação sobre o Concerto K. 271 de Mozart, o “*Jeunehomme*”. O que tem este concerto de tão especial para ter sido tão marcante no universo dos concertos de Mozart?

Malcolm Bilson: Boa tarde! É um prazer poder contribuir para o seu trabalho. Em primeiro lugar devo-lhe dizer que o concerto é falsamente apelidado de *jeunehomme*. O meu colega Robert Levin ia editar qualquer coisa sobre este assunto. Falei com ele e depois de um trabalho de pesquisa feito por ele parece que não existe Mademoiselle Jeunehomme nenhuma. O que existe é uma Jenommy filha de um dançarino ou de um professor de dança. O mito da *jeunehomme* parece que foi criado por um grupo de estudantes em meados do séc. XIX. Tente ler o que ele escreveu ou vai escrever sobre o assunto. É um belo de um concerto com muitas particularidades pelo meio como a entrada com o piano a responder à orquestra e aquele terceiro andamento em que o *rondo* é interrompido pelo *menuetto*. Acho que na altura Mozart já queria que o solista perdesse o “respeito” pela orquestra e responde de uma forma descomplexada a um volume de som consideravelmente mais alto tocado por vários instrumentos. Normalmente nesta altura os *f* estavam sempre nos *tutti* da orquestra Ele adivinhava que o piano ia ganhar em volume de som. Depois a beleza e o contraste que são o segundo andamento naquele tom dramático e o terceiro andamento. Eu nunca sei muito bem como hei-de fazer o *Rondo*. Você já o estudou?

N.C. Ainda não. Vou fazê-lo em breve. Mas que tempo é que aconselha nesse andamento? Gostei muito do que ouvi na sua gravação. Você faz um tempo muito bom. Penso que cerca de 80 na mínima. Não é verdade?

M.B. Oiça: Eu não faço a mínima ideia que tempo escolhi. Nem acho que você deva ficar impressionado com o meu tempo. Oiço milhares de pianistas tocarem aquele *rondo* e todos eles com melhor técnica que eu, com os dedos muito mais igualmente trabalhados. Eu estou pouco preocupado em saber se faço a 80, a 90 ou a 100. Reconhece o *Rondo* naquilo que ouve? Acha que corresponde ao carácter pedido? Assim como no *menuetto*. Não sei se deve haver uma relação de tempo entre os dois. Nitidamente aquele *menuetto* é algo de muito especial e mágico neste concerto.

N.C. Pareceu-me que a sua mínima do *rondo* é quase igual à semínima do *menuetto*.

M.B. Isso é irrelevante. Não sei se é ou se não é. Nem me lembro de como fiz na gravação que você fala. No primeiro andamento é importante manter um carácter jovial e alegre. Bem leve também...uma boa introdução...

N.C. E sobre a ornamentação nesse primeiro andamento? Faz todas as resoluções? Qual o ritmo que você faz nas resoluções?

M.B. Não percebo a sua pergunta. Essa é uma forma errada de abordar a ornamentação. Tudo faz parte de uma construção melódica e a ornamentação não foge à regra. Nem sempre Mozart escreve tudo e não queria com a certeza que se perdesse muito tempo a medir ritmicamente trilos. Interessa a contextualização do ornamento na secção e não

estragar a fluência da linha. O próprio Mozart deu liberdade para a execução dos trilos. Acho que é o problema dos pianistas. Prestam muita atenção a esse tipo de questões mais técnicas...

N.C. O que mudaria ele na sua interpretação do concerto K. 271 caso o viesse a fazer num piano moderno?

M.B. Esse cenário não poderia pôr-se nunca porque é inconcebível a ideia de tocar esse ou qualquer outro concerto de Mozart num outro piano que não o *pianoforte* contemporâneo do próprio Mozart. Foi a pensar neste instrumento que Mozart escreveu o concerto. Consegue imaginar o 2º concerto de Rachmanninnoff tocado em *Keyboard* ligado a uma mesa de mistura ou com esses apetrechos modernos...? Pois bem, é essa a analogia que faço entre a situação que me pôs e esta outra que imaginei agora.

N. C. Muito obrigado.

M. B. Obrigado, eu.

Curriculum Vitae

Nuno Luís Caçote da Silva nasceu em Rio Tinto em 1975. Iniciou os seus estudos de piano com Aida Monteiro. Passou depois pela Escola de Música do Porto (sendo bolseiro dessa mesma instituição) onde estudou com Hélia Souveral e Madalena Souveral. Posteriormente prosseguiu a sua aprendizagem no Conservatório de música do Porto com Maria José Souza Guedes. Em 1998 foi aceite na ESMAE- Porto (Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo- Porto) na classe de Sofia Lourenço. Em 2000 entrou na conceituada Hochschule für Musik und Theater- Hannover (onde, entre outros, também Maria João Pires estudou) para a classe de Markus Groh, tendo terminado aí os seus estudos, em 2004. Frequentou cursos de Masterclasse com: Helena Sá e Costa, Vladimir Viardo, Tânia Achot, Paul Badura-Skoda e Jaroslaw Drzewiecki. Foi distinguido com prémios nacionais (como o prémio especial comemorativo dos 80 anos do conservatório de música do Porto). Foi ainda solista com a orquestra nacional do Porto sob a direcção de Ivo Cruz, tendo gravado para a RDP. Tocou em diversos concertos e festivais dos quais se destacam: Congresso da EPTA (European Piano Teachers Association), o Festival de música de Bebersee na Alemanha, o festival Ludwig Streicher em Espanha, o festival internacional de música de Coimbra e o Festival Cisternus. Leccionou piano em vários conservatórios em Portugal e na Alemanha. Lecciona a disciplina de Didáctica da Música no ISEIT (Piaget) em Viseu. Actualmente frequenta o mestrado em piano na Universidade de Aveiro sob orientação de Nancy lee Harper. É professor de piano no Conservatório de música do Porto e na Escola de Artes da Bairrada.